



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E REGIONALIDADES**

**O JORNAL *A IMPRENSA* E O CINEMA SOB O OLHAR DA IGREJA CATÓLICA
PARAIBANA (1936-1942)**

Luiz Araújo Ramos Neto

JOÃO PESSOA - PB
2021

Luiz Araújo Ramos Neto

**O JORNAL A IMPRENSA E O CINEMA SOB O OLHAR DA IGREJA CATÓLICA
PARAIBANA (1936-1942)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento as exigências para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Engler Cury
Área de Concentração: História e cultura histórica
Linha de Pesquisa: História e Regionalidades

JOÃO PESSOA - PB
2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

R175j Ramos Neto, Luiz Araújo.

O jornal A Imprensa e o cinema sob o olhar da Igreja Católica paraibana (1936-1942) / Luiz Araújo Ramos Neto. - João Pessoa, 2021.

116 f. : il.

Orientação: Cláudia Engler Cury.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. História cultural. 2. Cinema. 3. Jornal - A Imprensa. 4. Igreja Católica. I. Cury, Cláudia Engler. II. Título.

UFPB/BC

CDU 930.85:791.43(043)

Elaborado por Gracilene Barbosa Figueiredo - CRB-15/794



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

FOLHA Nº 1 / 2021 - PPGH (11.01.15.68)

Nº do Protocolo: 23074.086547/2021-28

João Pessoa-PB, 25 de Agosto de 2021

FOLHA DE APROVAÇÃO

"O jornal A Imprensa e o cinema sob o olhar da Igreja Católica paraibana (1936-1942)"

Dissertação de mestrado avaliada em 27/07/2021, com conceito **APROVADA**.

Doutor (a) CLAUDIA ENGLER CURY (Presidente)

Doutor (a) PAULO ROBERTO DE AZEVEDO MAIA (Externo ao Programa)

Doutor (a) ALBERTO INÁCIO DA SILVA (Externo à Instituição)

(Assinado digitalmente em 25/08/2021 17:15)
CLAUDIA ENGLER CURY
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Matricula: 2378996

(Assinado digitalmente em 25/08/2021 18:21)
PAULO ROBERTO DE AZEVEDO MAIA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Matricula: 2148337

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufpb.br/documentos/> informando seu número: **1**, ano: **2021**, documento(espécie): **FOLHA**, data de emissão: **25/08/2021** e o código de verificação: **16946064d7**

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha Avó Nair,
in memoriam.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo o amor e carinho concedidos ao longo de toda a minha vida. Agradeço à minha avó, Nair Araújo Ramos (*in memorian*) e a meus irmãos Fabiana Ramos Trindade e Fábio Ramos Trindade por sempre estarem ao meu lado quando precisei.

Especialmente, sou grato a meus pais. À minha amada mãe Maria Augusta Ramos Trindade, mulher guerreira, amorosa, doce e sábia, por incutir em mim o amor pela leitura desde os primeiros anos, e por me ensinar, através de seu exemplo e da bondade de seu coração, o dever de buscar a transformação da realidade em um lugar melhor para todos. A meu pai, Edvaldo Trindade, “meu querido, meu velho, meu amigo”; por também alimentar meu gosto pelas letras e pelas várias tardes de sábado, nas quais me mostrava os filmes de sua juventude e sedimentava em mim, o amor pela sétima arte.

À minha namorada Tereza Dantas, pelo seu amor, carinho e compreensão. Por estar sempre ao meu lado em todos os momentos em que precisei. Por me guiar quando me vi perdido, por enxugar minhas lágrimas nos momentos de dor, e por compartilhar seus sorrisos e carinhos comigo nos momentos de felicidade.

Aos irmãos que conheci em vida, cuja amizade estará sempre guardada em meu coração: Matheus Augusto, Arthur Cruz, Fábio Cruz, Antônio Gouveia Neto, Germano Neto, Luís Souto Maior e Danilo Teruya. Se os amigos são a família que nos é permitido escolher, não poderia ter melhores pessoas ao meu lado.

Aos amigos queridos Audaci Junior, Francisco Alves, Fábio Cardoso, Larissa Claro, Débora Ferraz, Tiago Germano, Flávio Alves, Daslei Bandeira, Samuel de Gois e Manassés Filho, com quem aprendi tanto, não somente sobre filmes, quadrinhos ou música, mas sobre a vida. Se hoje estou aqui realizando o sonho de estudar história do cinema paraibano, devo muito a vocês e ao nosso heroico *Cineclube Billy Dee Williams*. Agradeço especialmente ao amigo Renato Félix, por toda a ajuda nessa dissertação e por ter sempre sido uma inspiração pra mim em relação ao gosto e a pesquisa sobre o audiovisual.

Aos amigos adquiridos ao longo de toda a minha jornada na UFPB, em especial à Norma Rangel, Carolina Rocha, Olga Veiga, Giuseppe Lyra, Lucas Nóbrega e Ismaell Bento; cujo companheirismo manifestado nos trabalhos em grupo, nos aconselhamentos em

momentos decisivos e nas descontraídas conversas, que fez com que este curto período de 08 anos de graduação e mestrado, cujo final já se mostra para mim, ocupe para sempre um precioso lugar na memória.

A minha orientadora professora Claudia Engler Cury, por me proporcionar um período de amadurecimento que marcará para sempre a minha vida. Obrigado por sua amizade, por sua amabilidade, por sua paciência, por sua sabedoria, e por ter proporcionado, através do programa PIBIC, minha primeira experiência de pesquisa em História. Não podia ter pedido alguém melhor para me ajudar a trilhar esta jornada e me sinto grato que ela tenha sido dividida contigo.

Ao professor Paulo Maia, que com sua amizade, sabedoria, companheirismo, cinefilia e dotes culinários, ajudaram-me a tornar menos desafiadores os obstáculos que enfrentei em todos esses anos.

Ao professor Ângelo Emílio, por sua amizade, sabedoria e por sua ajuda em todo esse tempo anos em que trilhei o caminho para me tornar um professor e pesquisador de história.

Ao professor Alberto da Silva, por aceitar ler esta dissertação e por ser uma inspiração para aqueles que querem pesquisar a relação entre Cinema e História.

Agradeço aos funcionários e professores do PPGH da UFPB, em especial àqueles com quem cursei disciplinas: Cláudia Cury, Ângelo Emílio Pessoa, Ana Veiga, Tiago Bernardon, Ana Beatriz e João Bueno. Assim como agradeço a todos os meus professores da graduação da UFPB, por me proporcionarem, através do enriquecedor período em suas aulas, à valorosa experiência do conhecimento histórico.

Agradeço à UFPB, universidade pública, gratuita, por sempre me proporcionar excelência na busca pelo conhecimento científico e na minha formação como professor.

Agradeço, por fim, a CAPES por me proporcionar o auxílio financeiro necessário para o desenvolvimento dessa pesquisa científica.

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar e compreender o projeto desenvolvido pela Arquidiocese do Estado da Paraíba em relação ao cinema, tendo como foco principal, o discurso produzido por seu impresso oficial, o jornal *A Imprensa* entre os anos de 1936 e 1945 no tocante à sétima arte. Para contemplar tal objetivo, empreendeu-se a discussão sobre a modernidade na então Cidade da Parahyba (atual João Pessoa), através de duas instâncias fundamentais que surgem no contexto de urbanização e modernização da capital; o jornal *A Imprensa*, de propriedade da Igreja Católica paraibana e o cinema, partindo de sua chegada até os processos de profissionalização dos campos de exibidor e de produtor. Após a compleição de tal discussão, realizou-se uma análise ampla do jornal *A Imprensa*, entre os anos de 1936 e 1942, partindo da estrutura do jornal, discutindo os embates do mesmo no campo político, para finalizar com uma análise da publicação da encíclica papal *Vigilanti Cura* em 1936, contextualizando-a com a atuação de grupos católicos que, nos âmbitos internacional e nacional empenhavam esforços no objetivo de estabelecer uma censura moral para o audiovisual. A análise foi realizada através dos preceitos estabelecidos pelo arcabouço teórico da História Cultural, estabelecendo, a partir da trajetória de funcionamento do impresso, o lugar social dos indivíduos envolvidos com a produção do mesmo, as intencionalidades e representações existentes, a cultura política que o norteava e as múltiplas significações e apropriações realizada pelo público leitor, a quem era destinada tal publicação. Por fim, foi empreendida a análise do segmento destinado pelo jornal para a discussão do audiovisual entre os anos de 1937 e 1945, secção que centralizou as discussões realizadas em relação ao projeto moralizador defendido pela Arquidiocese do estado da Paraíba para o cinema. As fontes empregadas nessa dissertação consistem nos volumes do jornal *A Imprensa*, que se encontram no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese da Paraíba.

Palavras-chave: Cinema, *A Imprensa*, Igreja Católica.

ABSTRACT

This work aims to analyze and understand the project developed by the Archdiocese of the State of Paraíba, in relation to cinema, having as its main focus the discourse produced by its official press, the newspaper *A Imprensa* between the years 1936 and 1945 regarding the seventh art. To contemplate this objective, the discussion about modernity in the then City of Parahyba (currently João Pessoa) was undertaken, through two fundamental instances that arise in the context of urbanization and modernization of the capital; the newspaper *A Imprensa*, owned by the Catholic Church in Paraíba, and cinema, from its arrival to the professionalization process in the fields of exhibitor and producer. After completing this discussion, a broad analysis of the newspaper *A Imprensa* was carried out between the years 1936 and 1942, starting from the structure of the newspaper, discussing its conflicts in the political field, and ending with an analysis of the publication of the encyclical *Vigilanti Cura* in 1936, contextualizing with the action of Catholic groups that, in the international and national spheres, made efforts to establish a moral censorship for the audiovisual. The analysis was carried out through the precepts established by the theoretical framework of Cultural History, establishing, from the trajectory of the printed operation, the social place of the individuals involved with its production, the intentions and existing representations, the political culture that guided it and the multiple meanings and appropriations made by the readership, to whom this publication was destined. Finally, an analysis of the segment destined by the newspaper for the discussion of the audiovisual between the years 1937 and 1945 was undertaken, a section that centralized the discussions carried out in relation to the moralizing project defended by the Archdiocese of the State of Paraíba for the cinema. The sources used in this dissertation consist of volumes of the newspaper *A Imprensa*, which are found in the Ecclesiastical Archive of the Archdiocese of Paraíba.

Keywords: Cinema, *A Imprensa*, Catholic Church

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Informações editoriais do jornal <i>A Imprensa</i>	55
Figura 2 – Primeira coluna <i>Deus, Pátria e Família</i> publicada no jornal <i>A Imprensa</i>	64
Figura 3 – Primeira página do jornal <i>A Imprensa</i> , de 05 de janeiro de 1937, edição de estreia da secção <i>Cinema & Teatro</i>	78
Figura 4 – Secção <i>Cinema & Teatro</i> do jornal <i>A Imprensa</i> , de 05 de janeiro de 1937	79
Figura 5 – Exemplo de crítica com uma “cotação moral” retirada da edição do jornal <i>A Imprensa</i> , de 14 de janeiro de 1937	105

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Organização dos volumes pesquisados do jornal <i>A Imprensa</i> , do modo que estão organizados no arquivo	15
Tabela 2 – Cinemas fundados no estado da Parahyba do Norte entre 1902 e 1919	33
Tabela 3 – Relação dos filmes exibidos no Rio de Janeiro em 1925, de acordo com o país de origem	36
Tabela 4 – Produções realizadas por Walfredo Rodrigues	37
Tabela 5 – Cinemas fundados no estado da Parahyba do Norte na década de 1920	39
Tabela 6 – Cinemas fundados no estado da Parahyba do Norte de 1930 até 1935	40
Tabela 7 – Matérias enviadas pelo Serviço de Divulgação da Polícia do Distrito Federal ...	68
Tabela 8 – Ações legislativas do Estado em relação ao cinema (1932-1937)	87
Tabela 9 – Filmes que estrearam na cidade de João Pessoa, avaliados pelo jornal <i>A Imprensa</i>	105
Tabela 10 – Termos utilizados para as cotações morais dos filmes avaliados pelo jornal <i>A Imprensa</i>	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
I – ECOS DA MODERNIDADE PARAIBANA: O JORNAL A IMPRENSA E O CINEMA	23
1.1 O CINEMA PARAIBANO: DOS PRIMÓRDIOS EM 1896 ATÉ O ANO DE 1937	28
1.2 OS GUARDIÕES DAS PORTAS DA MODERNIDADE: A FUNDAÇÃO DA ARQUIDIOCESE DA PARAÍBA, O JORNAL A IMPRENSA E A BUSCA PELA MORALIZAÇÃO DO AUDIOVISUAL (1892 A 1936)	41
II – O JORNAL A IMPRENSA (1936 E 1942): EMBATES POLÍTICOS E UM PROJETO “MORALIZADOR” CATÓLICO PARA O CINEMA	53
2.1 ANTICOMUNISMO E INTEGRALISMO: DISPUTAS E REPRESENTAÇÕES NA POLÍTICA NACIONAL E LOCAL	56
2.2 A PUBLICAÇÃO DA ENCÍCLICA <i>VIGILANTI CURA</i> EM 1936 E O PROJETO MORALIZADOR PARA O AUDIOVISUAL	69
III – A DEFESA DO “BOM CINEMA” NAS PÁGINAS DO JORNAL A IMPRENSA	78
3.1 A COLUNA “F.A.N.”: DIÁLOGOS COM O AUDIOVISUAL E DISPUTAS DE REPRESENTAÇÃO NA ELABORAÇÃO DE UMA CENSURA FÍLMICA	80
3.2 A FORMULAÇÃO DE UMA METODOLOGIA PARA O CONTROLE DA EXPECTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: AS “CENSURAS” E AS COTAÇÕES MORAIS.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	114
DOCUMENTAIS	114
BIBLIOGRAFIA	115

INTRODUÇÃO

- Edvaldo! Vem ver o que esse menino está assistindo!
- O que foi, Maria Augusta?
- Que coisa horrorosa! Dizia minha mãe a meu pai: Ele só assiste filmes com violência! Desligue isso agora Luiz!

As palavras acima ecoam de meu passado familiar e me animaram a iniciar a narrativa dessa história sobre as relações entre os discursos católicos e o cinema na Paraíba.

O amor pelo cinema me acompanhou por toda a vida. Mesmo quando busco nas profundezas da minha memória, onde as imagens se tornam um emaranhado de cenas turvas e desconexas de qualquer caráter cronológico, as imagens em movimento sempre se mostraram presentes, ao passo que se torna quase impossível para mim estabelecer o que teria iniciado tal processo. Aqueles que, nas narrativas históricas, buscam os grandes marcos, os grandes eventos transformadores que aparecem destacados nos livros de história estudados na escola, poderiam inferir que a primeira ida de uma criança a um cinema local, que no meu caso foi uma sessão em 1995 do filme *101 Dálmatas* no finado Cinema Municipal do centro da cidade de João Pessoa, seria a primeira fagulha de uma paixão tão marcante. O marco inicial de minha relação com o audiovisual.

Contudo, na medida em que adentro em minha rememoração, tal compreensão tradicional dos processos pretéritos se mostra insuficiente para explicar o problema em questão, e não somente pelo fato do medo do escuro ter me compelido a ver a maior parte do filme com as mãos cobrindo os olhos. A insuficiência se encontra no âmbito metodológico. As abordagens propostas pela historiografia mais recente, demonstram que, para além dos grandes eventos, dos grandes marcos transformadores, e das grandes rupturas; também são, em grande medida, as práticas culturais, leituras e representações desenvolvidas dia a dia, e transmitidas pela longa duração que, por traz destes, operacionam as mudanças no processo histórico. Da mesma forma, apesar de não conseguir estabelecer com exatidão o início de minha cinefilia, percebo a importância de práticas com o audiovisual, executadas através de sua presença diária em meu cotidiano, na construção de minha identidade enquanto estudioso e amante do cinema.

Práticas estas, que não são excluídas de historicidade. Minha mãe mal sabia que, se faziam presentes na sua surpresa e desaprovação com a suposta violência presente no filme

que seu filho de então doze anos assistia na televisão da sala (o clássico *Indiana Jones e o Templo da Perdição*), a continuidade de uma mentalidade conservadora moralizante para o audiovisual, que, na defesa de um “bom cinema”, tende a combater qualquer representação audiovisual que vá de encontro a seus preceitos.

Mas onde surgiu tal mentalidade? Como se deu o processo histórico que internalizou tais valores nas donas de casa católicas, preocupadas com seus filhos? Qual a importância dela para o cinema na Paraíba?

Estes são alguns dos questionamentos que esta dissertação, intitulada *O JORNAL A IMPRENSA E O CINEMA SOB O OLHAR DA IGREJA CATÓLICA PARAIBANA (1936-1942)*, busca responder. Partindo das questões supracitadas e buscando suas explicações nos processos do passado, este trabalho apresenta como objetivo principal dissertar sobre a atuação do jornal arquidiocesano *A Imprensa* no Estado da Paraíba entre os anos de 1936 e 1942, observando o desenvolvimento de um projeto moralizador católico para o cinema nos âmbitos internacional, nacional e local.

Segundo Inimá Simões (1999), a gênese da censura cinematográfica, está ligada às práticas de moralização do clero ou de organizações ligadas à Igreja Católica que, desde o início do século XX, agiram em torno de controlar os excessos e imoralidades que apareciam nas películas exibidas. Com o tempo, a atuação de tais organizações, ofereceram subsídios para a assinatura, pelo Papa Pio XI, da encíclica de nome *Vigilanti Cura*, que reconhecendo o papel e a influência exercidos pelo audiovisual, estabeleceu diretrizes para a ação dos católicos em torno do estabelecimento de uma classificação moral para os filmes e na criação de cineclubes nas paróquias e nas organizações (CHAVES, 2012, p. 04-05).

Na Paraíba, o jornal *A Imprensa*, de propriedade da Arquidiocese, configurou o principal ponto de discussão do projeto de se estabelecer classificações morais para o material audiovisual, sobretudo a partir de 1937, no qual, em resposta ao previsto pelas recomendações da Santa Sé, foi criada uma seção do jornal para os assuntos de cinema, teatro e rádio. Um espaço que se tornou o principal foco para a defesa de um cinema estabelecido sob os domínios católicos e adiantou elementos de uma crítica especializada que só viriam a ser aprofundados nas décadas subsequentes (LEAL, 2007, p. 122).

Desta forma, busco analisar a discussão cinematográfica presente no jornal *A Imprensa* entre os anos de 1936 e 1942, por entender que a mesma configura uma primeira instância de um projeto desenvolvido pela Arquidiocese do estado que, em concordância com a atuação de grupos católicos conservadores atuantes nos âmbitos nacional e internacional,

buscava formas de moralizar os processos de exibição e consumo da sétima arte. Nos anos posteriores, as discussões iniciadas no impresso iriam subsidiar uma ação sistemática da Igreja paraibana, com a fundação do *Cineclube João Pessoa*, a construção do *Cine Santo Antônio* no bairro do Jaguaribe, e com o controle da programação do *Cine São José*, que até então se encontrava sobre a administração da ordem franciscana (LEAL, 2007 p. 123).

A pesquisa tem como fonte primordial, os anais do jornal *A Imprensa*, relativos ao período investigado, que estão disponíveis no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese da Paraíba (localizado na Igreja de São Francisco, no centro da cidade de João Pessoa). Os jornais encontram-se organizados cronologicamente em 88 volumes, referentes a todo o período de funcionamento do periódico (entre os anos de 1897 e 1968). Na temporalidade desta pesquisa, as edições estão catalogadas de acordo com a tabela abaixo.

Tabela 1 – Organização dos volumes pesquisados do jornal *A Imprensa*, do modo que estão organizados no arquivo.

Volume Nº	Período	Dimensão (CM.)	Número de Exemplares	Estado de Conservação
32	05/01/1936 a 31/03/1936	46x31	68	Completo
33	01/04/1936 a 28/06/1936	46x31	67	Incompleto
34	01/07/1936 a 30/09/1936	46x31	71	Completo
35	01/10/1936 a 24/12/1936	45x31	60	Completo
36	06/01/1937 a 31/03/1937	46x31	68	Incompleto
37	01/04/1937 a 29/06/1937	46x32	66	Incompleto
38	01/10/1937 a 24/12/1937	46x31	64	Incompleto
39	01/01/1938 a 31/03/1938	46x32	72	Incompleto
40	01/04/1938 a 29/06/1938	46x31	67	Incompleto
41	12/07/1938 a 30/09/1938	46x31	67	Incompleto
42	01/10/1938 a 24/12/1938	46x31	67	Completo
43	01/01/1939 a 31/03/1939	46x32	67	Incompleto
44	01/04/1939 a 29/06/1939	46x32	68	Incompleto
45	01/07/1939 a 30/09/1939	46x32	75	Completo

46	01/01/1940 a 29/06/1940	46x32	139	Incompleto
47	02/07/1940 a 24/12/1940	46x32	138	Incompleto
48	01/01/1941 a 29/06/1941	46x32	135	Completo
49	11/11/1941 a 31/12/1941	61x41	39	Incompleto
50	03/01/1942 a 31/03/1942	60x41	70	Completo
51	01/04/1942 a 31/05/1942	60x41	48	Incompleto

Fonte: *Anais do jornal A Imprensa*. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese da Paraíba; Igreja de São Francisco; João Pessoa – PB. Elaboração própria.

Como detalhado na tabela acima, a temporalidade proposta contempla um total de 1.516 edições disponíveis do jornal *A Imprensa*, referentes ao intervalo entre os anos de 1936 e 1942. A escolha de tal período justifica-se através de uma dupla preocupação que orientou a formulação dos objetivos da pesquisa em andamento. A primeira preocupação, diz respeito à publicação da encíclica papal *Vigilanti Cura* de 1936, fator primordial no norteamiento das ações da Arquidiocese paraibana na viabilização de um projeto moralizador para a expectativa cinematográfica no estado, iniciado com a publicação da mesma no jornal, no segundo semestre de 1936. A segunda preocupação, por sua vez, diz respeito aos processos envolvidos na produção do impresso, que entra em um período de hiato iniciado em 31 de maio de 1942, até retomar suas atividades em janeiro de 1946. Apesar de, no momento, não estarem claras as razões por parte de tal interdição, já é possível constatar no intervalo selecionado, uma maior presença da discussão sobre o audiovisual e sobre o projeto desenvolvido pela Igreja Católica.

Dito isto, esta pesquisa se coloca no campo da história cultural do cinema, fruto de um processo iniciado a partir do reconhecimento e problematização por parte da historiografia, das múltiplas práticas sociais que envolvem o cinema. Contudo, para compreendê-la, faz-se necessário uma breve explanação sobre a utilização da sétima arte como objeto de investigação histórica.

Ao longo de sua história, o cinema desenvolveu uma linguagem própria e se constituiu na forma de uma indústria que se mantém presente entre a maioria dos países do globo. Desta forma, a chamada “arte do século XX”, pode hoje ser considerada uma fonte inesgotável e primordial para a historiografia em um rol de possibilidades que pode partir tanto da análise das práticas e dos discursos cinematográficos presentes na fonte fílmica,

como também do estudo dos usos, das apropriações e da recepção em relação ao audiovisual (BARROS, 2011, p.177-178).

A incorporação do cinema como objeto de investigação historiográfica se deu de maneira decisiva a partir da abertura temático-metodológica da nova história francesa dos anos 1970, na qual a obra pioneira de Marc Ferro que, em seu clássico ensaio de 1971 intitulado “O filme: uma contra análise da sociedade?”, inaugura a utilização do audiovisual enquanto fonte pela historiografia, objetivando embasar e legitimar a criação de uma crítica histórica que contornasse a subjetividade de tal “novo objeto” (SANTIAGO JR, 2012, p. 152-153). Nesse sentido, Ferro (1995, p. 203) pensa uma análise da fonte fílmica:

A partir da imagem, das imagens. Não procurar somente nelas exemplificações, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Assim o método que lembraria o de Febvre, o de Francastel, de Goldmann, desses historiadores da Nova História, da qual se definiu a vocação. Eles reconduziram a seu legítimo lugar as fontes de origem popular, escritas de início, depois não escritas: folclore, artes e tradições populares etc. Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto da História quanto a História.

A partir do ensaio supracitado¹, Marc Ferro estabeleceu a abertura de um campo de pesquisa que, definindo o filme enquanto objeto central de reflexão buscava associar a produção audiovisual com a sociedade que a produziu, em concordância com a tradição da *Escola dos Annales* na definição ambígua do social como “lugar de inventário” dos fenômenos independentes (REVEL, 2010, p.37). Assim, Ferro defendia que, ao se debruçar por tal fonte, a principal preocupação do historiador não seria o filme em si, mas a sociedade que ele permitiria entrever.

Além do trabalho de Marc Ferro, outro historiador francês foi de fundamental importância para uma melhor delimitação metodológica na utilização do cinema como fonte histórica. Os trabalhos desenvolvidos por Pierre Sorlin na década de 1970, ampliaram as possibilidades na utilização da sétima arte como fonte ao introduzirem elementos da teoria semiológica do cinema. Sorlin objetivava atingir um rigor metodológico distante de tendências oriundas da sociologia histórica que pensavam a leitura do filme apenas enquanto

¹ A partir de “O filme: uma contra análise da sociedade?”, Marc Ferro escreveu uma série de textos sobre a temática, que viriam a ser compilados no clássico “Cinema e História”, publicado na França em 1977 e no Brasil em 1993.

reflexo de um sistema social predeterminado (SANTIAGO JR, 2012, p. 156). Desta forma, Sorlin pensava uma leitura do material audiovisual em seus próprios termos e sob a sua própria lógica, tendo como foco a análise das chamadas “mentalidades” existente dentro da obra, definindo-as como “um conjunto de material conceitual, um conjunto de palavras, de expressões, de referências, de instrumentos intelectuais comuns aos grupos, em relação uns com outros” (SORLIN, 1985, p. 44).

Os trabalhos de Ferro e Sorlin, apesar de apresentarem divergência em relação à necessidade da inclusão de estudos semiológicos na investigação historiográfica, “convergiavam na centralização do filme como objeto central de uma dupla preocupação: película como documento ou como representação da história” (SANTIAGO JR, 2012, p. 156), ignorando assim, a inclusão de campos como a estética, a teoria e a história do cinema e as várias práticas sociais relativas à sétima arte em suas investigações.

Uma mudança na conjuntura supracitada, só foi possível, dentre outras questões, a partir da complexificação do trabalho dos historiadores com filmes, bem como pelo desenvolvimento de uma tradição alternativa de trabalho historiográfico, a de uma história cultural a partir do cinema, surgida a partir de novos trabalhos, como o de Michele Lagny (1997), que passaram a pensar a sétima arte por meio da proposta de uma história cultural tal como pensada pelo historiador Roger Chartier que, ao desbancar a primazia do social, característica marcante das duas primeiras gerações da *Escola dos Annales*, propôs uma reformulação da historiografia a partir da construção da realidade advinda das práticas culturais, como atualização constante de representações. A partir daí, sobretudo com a utilização do conceito de *representação*, se tornou possível a existência de produções acadêmicas que não tinham mais como referência, obrigatoriamente, o filme, mas o próprio cinema como campo cultural no qual as disputas sociais se materializavam nas películas (SANTIAGO JR, 2012, p. 163).

Surgido no início do século XX, com os estudos de Émile Durkheim, que o compreendia como categoria de pensamento através do qual uma determinada sociedade constrói e expressa sua realidade, e impõe-se às realidades individuais (GRECCO, 2014, p.41), o conceito de representação é incorporado e torna-se vital para os estudos da cultura, como afirma Chartier (1990, p.16-17):

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa desse tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações fundamentais de percepção e de apreciação do real.

(...). As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam.

Desta forma, debruçar-se sobre o projeto desenvolvido pela Arquidiocese da Paraíba em relação ao cinema através do jornal *A Imprensa* para o desenvolvimento de um trabalho acadêmico, implica, dentro do campo de uma história cultural, em analisar o lugar social dos indivíduos envolvidos com a produção do impresso, as intencionalidades e representações existentes na defesa de uma moralização dos processos de expectativa cinematográfica, e as múltiplas significações e apropriações realizadas pelo público leitor, a quem eram destinadas tal publicação.

Também se faz necessário estabelecer a cultura política do impresso, conceito advindo da ciência política norte-americana entre as décadas de 1950-1960, que passou a ser reinterpretada e então utilizada pelos historiadores, mediante o processo de revalorização dos estudos da/o política/o. Processo este, decorrente, em grande medida, da ampliação e redefinição da noção de “poder”² (cuja emanção passa a não mais ser compreendida de maneira exclusiva pelo Estado, se manifestando também nas relações cotidianas) e das conexões da história política com a história cultural.³ Portanto, busco empregar a definição de cultura política formulada pelo historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2009, p. 21), que estabelece tal conceito enquanto:

Um conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhadas por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro.

Conforme descrito anteriormente, o projeto de se estabelecer uma censura nos desígnios estabelecidos pela Igreja Católica, foi impulsionado através de grupos católicos, como a *Legion of Decency* e a Ação Católica Brasileira, que, preocupados com supostos “desvios morais” da produção fílmica, atuaram sobretudo nos países de maior penetração da sétima arte, em vias de moralizar a expectativa cinematográfica. A partir da adesão de um posicionamento oficial do Vaticano veiculado pela encíclica *Vigilanti Cura*, a atuação de tais grupos se deu de maneira sistemática, influenciando os trabalhos e projetos desenvolvidos

² Especialmente nos anos de 1970, em decorrência da difusão das perspectivas de Michel Foucault.

³ A respeito do processo de revalorização dos estudos da/o política/o, ver: FALCON, Francisco. História e Poder. In: CARDOSO, FLAMARION, Ciro.; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Ensaios de Teoria. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p.97-138. BARROS, José d’Assunção. História social e o retorno do político. In: **Campos da Política - Discursos e Práticas**. São Paulo: LP-Books, 2012, p.10-47.

tanto por entidades pertencentes à estrutura da Igreja (como foi o caso da Arquidiocese da Paraíba), como também por organizações leigas.

Assim, estudar o projeto desenvolvido pela Arquidiocese da Paraíba para o cinema, consiste também em analisar tanto as realidades históricas similares em que a proposta de moralização católica do audiovisual ocorreu, como também suas relações, interferências e trocas com a encontrada no território nacional. Tais realidades se constroem através de diferenças culturais e, “consequentemente, pela tramitação de elementos culturais comuns existentes no ambiente das diferentes classes sociais que fazem parte de qualquer sociedade” (DA SILVA, 2017, p.73). A análise fundamenta-se no conceito de circularidades culturais proposto por Carlo Ginzburg, que fugindo de uma concepção dicotômica entre culturas de classe, propôs um influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica (GINZBURG, 2006, p.15). A ideia de uma influência dialética entre o popular e o erudito, deriva das propostas de Mikhail Bakhtin e direcionou o foco das investigações em relação à cultura popular para as trocas entre um âmbito hegemônico e uma cultura subalterna (LIMA, 2006, p. 311).

Para além dos métodos, representações, intencionalidades e circularidades do projeto desenvolvido pela Cúria Paraibana, existe um fator que define os motivos pelos quais tais esforços foram empregados na busca por moralizar os processos de expectativa cinematográfica; os impactos socioculturais da popularização do cinema no ocidente. A chegada do audiovisual e sua profissionalização nos âmbitos de produção e distribuição, sedimentaram seu poder de influência frente ao imaginário popular, operando na formação de consciências, no estabelecimento de tendências e no consumo de um público que, ávido por entretenimento, busca sempre o novo nas produções. Contudo, para compreender tais impactos, faz-se necessário entender o processo que os gerou.

O cinema figura como um dos produtos das transformações da modernidade (ou modernização), cuja velocidade incentivada pelos avanços técnico-científicos dos séculos XIX e XX, desenhou uma paisagem marcada pelas máquinas, através de uma profunda transformação nos espaços urbanos e do surgimento de novas formas de comunicação em massa. A modernidade surge como um turbilhão que transforma profundamente as relações humanas e os espaços vividos.

Como produto de tal processo transformador, a invenção do audiovisual insere-se em um novo paradigma que surge no campo da arte, o da reprodutibilidade técnica, que consiste na reprodução, por meios tecnológicos de procedimentos e técnicas artísticas que antes eram

concebidas de maneira artesanal. Walter Benjamin, em seu ensaio clássico “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, escrito em 1936 e publicado pela primeira vez em 1955, afirmou que as formas artísticas surgidas nesse contexto, dado o avançar das possibilidades de reprodução técnica do real, estabeleceram novos parâmetros de relacionamento entre a obra de arte e o público (BENJAMIN, 1987, p.168).

Assim, o cinema surge em meio a um mundo acelerado pelos processos da modernização e, em velocidade equiparada, adentra as percepções populares que passam a dele se apropriar e criar práticas e representações em seu cotidiano. A Igreja Católica, provavelmente, percebendo este processo e enxergando as potencialidades do novo meio de comunicação para o seu projeto evangelizador, passa a direcionar esforços no intuito de enquadrar as produções cinematográficas em seus desígnios morais. Desta forma, torna-se imprescindível a discussão sobre o papel da modernidade em tal processo, que, no presente trabalho ancora-se nas obras de Marshall Berman (2007), Walter Benjamin (1987) e Antonio Paulo Rezende (1997).

Este trabalho se encontra dividido em três capítulos. No primeiro, intitulado “Ecos da modernidade parahybana: o jornal *A Imprensa* e o cinema” empreendi uma discussão sobre a modernidade na então Cidade da Parahyba (atual João Pessoa), através de duas instâncias fundamentais na mesma, que surgem no contexto de urbanização e modernização da capital; os processos de profissionalização dos campos do exibidor e do produtor do cinema na cidade e o jornal *A Imprensa*, de propriedade da Igreja Católica paraibana.

No segundo capítulo, “O jornal *A Imprensa* – embates políticos e um projeto “moralizador” católico para o cinema” onde faço uma análise mais detalhada do jornal *A Imprensa*, entre os anos de 1936 e 1942, partindo da estrutura do jornal, discutindo os embates do mesmo no campo político, para finalizar com uma análise da publicação da encíclica papal *Vigilanti Cura* em 1936, contextualizando-a com a atuação de grupos católicos que, nos âmbitos internacional e nacional empenhavam esforços no objetivo de estabelecer uma censura moral para o audiovisual.

Por fim, no terceiro capítulo deste trabalho, intitulado “A defesa do “bom cinema” nas páginas do jornal *A Imprensa*”, me debruço sobre a seção do jornal *A Imprensa*, destinada para a discussão do audiovisual, *Cinema – Teatro – Rádio*. A mesma surge em 05 de janeiro de 1937 (no ano posterior à publicação da bula papal que versava sobre o audiovisual) sob o título *Cinema & Teatro*, figurando, durante todo seu primeiro ano, na última página do jornal (página 08), no quadrante superior esquerdo (onde já se poderia supor uma preocupação

editorial com a percepção de tal segmento, que aparecia de maneira intuitiva ao olhar do leitor, no passar de página). Tal segmento foi um espeço crucial para a defesa e doutrinação dos leitores a respeito do projeto de moralização do cinema.

I – ECOS DA MODERNIZAÇÃO PARAIBANA: O JORNAL A IMPRENSA E O CINEMA

Ao observarmos a genealogia do termo moderno, a partir dos diferentes significados e apropriações adquiridas no caminhar das eras, podemos afirmar tanto a historicidade de sua associação com o novo e com o atual, como também sua oposição às várias concepções de antigo que figuraram ao longo dos anos. Antonio Paulo Rezende (1993, p. 7) afirma que tal utilização conceitual se fazia presente desde o baixo latim, no qual o termo assumia a acepção de recente, um sentido que se manteve presente ao longo dos séculos subsequentes, em oposição as várias representações de antigo ou de antiguidade que foram surgindo.

No entanto, o advento da sociedade capitalista, ancorado nas revoluções burguesas e na revolução industrial, trazia ao mundo uma nova ideia de moderno associada ao progresso, que exaltava a ruptura com o atraso das amarras medievais, e que pensava um novo homem em uma nova realidade marcada pela inovação, pelo movimento e pela transformação e pela velocidade. A vida moderna dos séculos XIX e XX surge como um turbilhão que transforma profundamente as relações humanas e os espaços vividos, como atesta Marshall Berman (2007, p. 25):

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu *habitat* ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. No século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se “modernização”.

Neste sentido, Rezende (1997, p. 18) pensa a modernização dos séculos XIX e XX como um conjunto de mudanças dotadas de amplitude e complexidade, ocorridas nos setores em que os sujeitos sociais se fazem atuantes. Para o historiador, o caráter dinâmico de tal processo, ancorou-se em avanços tecnológicos, mudanças econômicas, no predomínio da

ciência e da razão prática, na burocratização, na organização nacional do trabalho, na ordem e em uma ideia de progresso; tendo o Estado como instituição importante de gestão, sobretudo no âmbito da remodelação urbana necessária para a implantação de um projeto modernizador. Projeto este, que teve em Paris sua primeira grande aplicação.

Berman (2010, p. 177), pensando o olhar de Charles-Pierre Beudelaire⁴ sobre a modernização da capital francesa, que, a partir da segunda metade do século XIX, se encontrava em estado sistemático de remodelação e reconstrução simultânea a um clima de efervescência artística e de inovações técnico científicas, afirmou os impactos que a reestruturação do espaço urbano pode inspirar na alma de seus cidadãos. Viviam-se o cotidiano sob um novo ritmo, arejado pelas avenidas enlanguescidas, iluminado pela luz elétrica e de distâncias menos longevas proporcionadas por novos meios de locomoção. Um vendaval de mudanças que tornava a estrutura das cidades do antigo regime insustentáveis aos indivíduos que defendiam um progresso sem obstáculos. Logo, a Paris moderna, cuja paisagem transformada trazia consigo novos paradigmas de urbanização, se tornou um modelo a ser seguido nas principais cidades do ocidente, permeando a imaginação das elites brasileiras, que buscariam transpor para o espaço físico, seus anseios de progresso (SEVCENKO, 1984, p. 60).

Assim, as três primeiras décadas do século XX estariam marcadas pela realização de várias intervenções nas principais cidades do Brasil que, sob os auspícios da ordem e do progresso, forneciam, sobretudo para as elites locais, novos costumes, hábitos e formas de morar. Tal processo de transformação encontrou na cidade do Rio de Janeiro, sob a administração do prefeito Pereira Passos, sua principal instância. Um exemplo de “civilização” a ser seguido pelas demais capitais (CHAGAS, 2004, p. 27), que passou a ditar para as classes dominantes nacionais, segundo Nicolau Sevcenko (1984, p. 522), “não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo, os sistemas de valores o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições punçionam”.

A reconfiguração da paisagem vivenciada na então capital da recém-fundada República, conectava-se às transformações ocorridas nos negócios econômicos, cujo capital advindo do mercado exportador e da instalação de indústrias e lojas comerciais, garantia a construção de casarões e estabelecimentos de arquitetura arrojada, saciando os interesses dos comerciantes que passaram a residir na área central da cidade. Tal correlação entre a

⁴ Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) foi um poeta e crítico de arte francês, cuja obra foi contemporânea e tematizada pelos processos de reestruturação modernizante da cidade de Paris (BERMAN, 2010, p. 159).

reestruturação dos sistemas de produção e do espaço urbano também se fez presente na cidade de São Paulo, que vivenciou um grande crescimento e modernização impulsionados pela recente industrialização, pela forte imigração e pela coesão política de sua classe dominante, cuja centralização do poder garantiu a realização dos interesses das elites do estado, sobretudo dos cafeicultores. Desta forma, a capital paulista se juntou ao Rio de Janeiro como os dois centros urbanos cosmopolitas nacionais (CHAGAS, 2004, p. 27-31).

Na região Nordeste, tais transformações chegam primeiro na cidade de Recife que, sob a batuta do então prefeito Eduardo Martins de Barro, testemunhou o início de um período um crescimento incipiente nos âmbitos industriais e urbanos. A satisfação daqueles que desejavam uma cidade limpa, salubre e ampla, foi responsável pela subtração da feição colonial e do caráter provinciano dominante até então, um processo que, em decorrência das tensões provenientes de uma consciência da necessidade de mudança do status quo político, econômico e social; nem sempre se fez de maneira pacífica, mas por força da imposição governamental, que buscava enquadrar a população recifense à nova realidade moderna (CHAGAS, 2004, p. 31- 32).

Se encontrando então, na periferia do desenvolvimento econômico brasileiro, o caso relativo a capital da Parahyba do Norte (nomenclatura anterior do atual Estado da Paraíba), assemelhou-se à modernização subdesenvolvida ocorrida em São Petersburgo, cujos significados foram classificados por Marshall Berman (2007, p.206), como mais “complexos, paradoxais e indefinidos” que os presentes nas experiências anteriores. Tal singularidade se dá, devido ao processo implantado na cidade da Parahyba⁵ que, ao mesmo tempo, se aproximou e se diferenciou das experiências vividas pelas demais capitais brasileiras.

Seguindo o padrão estabelecido pelos centros supracitados, a modernização foi financiada e implementada através do capital advindo da economia de exportação do algodão, que até 1929 figurou como o principal produto econômico do estado. Desta forma, produtores e comerciantes da cultura algodoeira passaram a exercer grande influência na redefinição e reedificação da paisagem da cidade da Parahyba, passando a residir em logradouros suntuosos e incorporar costumes, hábitos e padrões demandados pelo que se esperava de uma população urbana inserida no espírito da modernidade.

Tais anseios de edificação de uma cidade ideal, encontraram na imprensa local, porta vozes que anunciavam a necessidade de melhoramentos para as condições estruturais da

⁵ Até setembro de 1930, a capital do então Estado da Parahyba do Norte se chamava de Parahyba. Com a comoção decorrente da morte em 26 de julho de João Pessoa, então presidente do estado, o nome da capital foi modificado.

capital do estado, uma reorganização urbanística que logo se tornou uma preocupação política constante dos governos eleitos, sobretudo entre 1908 e 1930⁶, que passaram a materializar tais desejos modernizantes da elite rural na implantação de serviços como, iluminação pública, melhorias estruturais nas ruas (alargamentos, drenagens e instalação de calçamentos), instalação do serviço de água encanada e saneamento e implementação de um bonde elétrico (CHAGAS, 2004, p. 259). A rua e os locais de convivência pública transmutaram-se em espaços de sociabilidade e informação para as classes mais abastadas, e em seguida, praças, bordéis, salões e clubes passaram a funcionar como extensões dos centros urbanos, ocupando, principalmente para os homens, o lugar de diversão e entretenimento (CHAGAS, 2004, p. 261).

No entanto, na contramão do ocorrido nos demais estados, o capital agrícola da cultura algodoeira não foi acompanhado de um processo de industrialização, o que acarretou limitações ao projeto de reestruturação modernizante desenvolvido na urbe e tornou seus efeitos e benefícios acessíveis apenas aos bairros resididos pelos mais ricos (CHAGAS, 2004, p.33). A falta na reorganização do campo de produção econômica também se manifestou na não reformulação das relações políticas e sociais, visto que tais camadas mais abastadas ocupantes das áreas afetadas pela transformação emergente não haviam rompido totalmente com o provincialismo oriundo do campo, mantendo seus tradicionais costumes e hábitos, sobretudo na transferência para o âmbito urbano, das relações interioranas de submissão das camadas menos favorecidas que, ao serem excluídas do processo de modernização, passaram a figurar como empecilhos para um progresso ancorado também na salubridade na higienização do espaço público. Para sobreviver, os mais pobres precisavam, muitas vezes recorrer à caridade ou à construção de relações de cunho clientelístico com as classes mais abastadas (CHAGAS, 2004, p. 260).

Apesar da continuidade das relações de caráter paternalista e assistencialista, desejava-se não só o controle dos pobres e miseráveis, mas sua exclusão dos espaços frequentados pelo topo da pirâmide social, sendo desenvolvidos mecanismos de coerção para uma população que, ao encontrar-se desvalida, não se encaixava na “cidade ideal” pensada pelas elites. A resolução para o “problema” assentou-se na criação de mecanismos de controle para as camadas vulneráveis, que misturavam práticas de coerção (através do recolhimento carcerário de tais indivíduos) e de controle religioso, baseado no recolhimento dos mendicantes à casas

⁶ Governos de João Lopes Machado (1908-1911), João Pereira de Castro Pinto (1912-1915), Camilo de Holanda (1916-1920), Sólton Barbosa de Lucena (1920-1924), João Suassuna (1924-1928) e João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque (1928-1930).

de caridade religiosa para tirá-los das ruas⁷, na doação de alimentos para impedir os necessitados de saírem de seus casebres à procura de comida e, sobretudo, na disseminação de ideias de cunho moralizante para a disciplinarização (CHAGAS, 2004, p. 260-262).

Assim, apesar do claro desejo de modernização expressado pelos mais privilegiados, o processo desenvolvido na capital paraibana demonstrou faces contraditórias. A ampliação de serviços modernos se limitou aos logradouros resididos pelas elites, resultando em uma tentativa, em vão, de esconder as camadas excluídas da paisagem renovada. Configurou-se o que a pesquisadora Diana Soares de Galiza (1997, p. 20) classificou como uma modernização baseada no “subdesenvolvimento, isto é uma modernização sem desenvolvimento, posto não terem ocorrido mudanças substanciais nas relações sociais e de produção, nem as camadas pobres terem sido beneficiadas”. Na mesma esfera, Marshall Berman (2007, p. 271) caracteriza esse modernismo subdesenvolvido:

Encontramos um modernismo que emerge do atraso e do subdesenvolvimento. Esse modernismo surgiu pela primeira vez (...) em nossa era, com o avanço da modernização – porém, geralmente de uma forma mais truncada e desvirtuada como na antiga Rússia -, expandiu-se por todo o Terceiro Mundo. O modernismo do subdesenvolvimento é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e luta contra miragens e fantasmas. Para ser verdadeiro para com a vida da qual emerge, é forçado a ser estridente, grosseiro e incipiente.

Dentre as transformações ocorridas no período de modernização da Cidade da Parahyba, analisarei a seguir, duas instâncias que emergiram como produtos ilustrativos dos novos paradigmas socioculturais que as três primeiras décadas do século XX significaram para a vida na capital. A primeira concerne na chegada do cinema à capital em 1897 e sua instauração no estado ao longo do período, nas quais, em paralelo ao contexto nacional, se deu o desenvolvimento de um mercado exibidor, as primeiras produções realizadas e os primeiros diálogos entre a imprensa local e o audiovisual. Desde as primeiras exibições ocorridas, a reprodução técnica e sequenciada da imagem torna-se parte do cotidiano parahybano, integrando-se às supracitadas extensões do espaço público provenientes da paisagem moderna que a cidade ansiava e tentava emular.

A outra instância, por sua vez, diz respeito aos mecanismos de controle social advindos do alvorecer de uma urbe moderna e higienizada, âmbito em que a Igreja Católica, como dito anteriormente, ocupou um lugar de destaque, sobretudo na defesa de padrões

⁷ Prática em que se destacou a atuação de grupos católicos, como o caso das Noelistas, uma “associação de mulheres leigas ligadas à Igreja Católica que desenvolveram ações coletivas e de caridade em favor dos pobres.” (CHAGAS, 2004, p. 194).

morais disciplinares de comportamento. Uma organização que, no intervalo entre os anos finais do século dezenove e o ano de 1910, também passava por uma reorganização estrutural, que ficou posteriormente conhecida como o período da romanização. Desta forma, o jornal *A Imprensa*, pertencente a Igreja Católica parahybana, funcionou, ao longo das três primeiras décadas do século XX, não somente como o grande porta voz dos preceitos morais relativos ao projeto de evangelização católico para o estado, como também foi testemunha das mudanças ocorridas dentro da própria Igreja.

1.1 O CINEMA PARAIBANO: DOS PRIMÓRDIOS EM 1897 ATÉ O ANO DE 1937

É seguro afirmar que a historiografia do cinema é pontuada por mitos. Estes, que na tentativa de comprimir processos de evidente complexidade em narrativas ausentes de conflitos e contradições, acabam por obscurecer ou afastar do rol das possibilidades, a própria compreensão dos objetos sob os quais a mitificação se colocou. No caso da linguagem audiovisual, as investigações encontraram por muito tempo na busca pelo estabelecimento de mitos fundadores, importantes aliados para explicar como se deu o seu surgimento e propagação (LEITE, 2005, p. 11-16). Tais acontecimentos funcionariam como parâmetros a partir dos quais uma narrativa histórica sobre o cinema em determinada região ganharia sentido e passaria a ser realizada de maneira linear (LEITE, 2005, p. 22).

Desta forma, a história do cinema paraibano teria sido tradicionalmente escrita a partir de três mitos fundadores que cristalizaram as narrativas acerca de sua origem. Mitos esses, que, pensados a partir do início da atividade cinematográfica, na sua chegada ao Brasil e, por fim, nas primeiras exhibições realizadas no estado, acabaram por obscurecer o processo histórico que levou o cinema a ganhar o ocidente, a chegar na então Cidade da Parahyba nos anos finais do século XIX e a desenvolver-se ao longo das primeiras décadas do século XX.

Dentre as narrativas fundantes que buscaram pensar o audiovisual a partir de grandes eventos e marcos e foram característicos dos escritos sobre a história do cinema nacional e paraibano, a primeira que tomou forma e se popularizou, diz respeito à própria criação do cinema, que foi comumente lograda à duas invenções: o duo quinetoscópio/quinetógrafo de Thomas Edison de 1891 (que teve sua primeira exibição em 1894 em Nova York) e o cinematógrafo pelos irmãos Auguste e Louis Lumière de 1895 (demonstrada no famoso Grand Café de Paris em 28 de dezembro) (COSTA, 2012, p. 18-19).

No entanto, os inventos de Edison e dos irmãos franceses se situam dentro de um processo mais amplo, que abarca o rol das invenções surgidas após consolidação de um processo de modernização ocorrido com o advento do capitalismo, após a revolução industrial. Seriam o ponto final de todo um processo de inovações tecno-científicas iniciadas com o advento da modernidade, que empreenderam esforços de inúmeros artistas e cientistas no objetivo de se reproduzir a realidade através de meios artificiais, incorporando em seus resultados, o conceito de imagem em movimento surgido ao longo do oitocentos⁸. O mérito de tal invenção, não pode ser resumido apenas a um ou dois contextos, visto que as inovações inerentes aos processos de filmagem e exibição cinematográficas derivam de descobertas em torno do aperfeiçoamento das técnicas fotográficas, do surgimento do celuloide e da aplicação de métodos de maior precisão na construção dos aparatos de projeção contextualizadas na reformulação modernizante dos ambientes urbanos (COSTA, 2012, p. 18).

Como produto de tal processo transformador, a invenção do audiovisual insere-se em um novo paradigma moderno que surge no campo da arte, o da reprodutibilidade técnica, que consiste na reprodução, por meios tecnológicos de procedimentos e técnicas artísticas que antes eram concebidas de maneira artesanal. Walter Benjamin, em seu ensaio clássico “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, escrito em 1936 e publicado pela primeira vez em 1955, atesta como as formas artísticas surgidas nesse contexto, dado o avançar das possibilidades de reprodução técnica do real, já podem inclui-la como parte de seus procedimentos:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam, sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. [...] Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução

⁸ Segundo Flávia Cesarino Costa (2012), as origens do cinema se encontram tanto nas práticas de representação visual pictórica, quanto nos inventos ópticos surgidos ao longo do século XIX, como o Taumatrópio (1825), o Fenaquistiscópio (1832) e o Zootrópio (1833).

técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a tonalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. Para estudar esse padrão, nada é mais instrutivo que examinar como suas duas funções – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – repercutem uma sobre a outra (BENJAMIN, 1987, p. 166 - 167).

Desta forma, para além da precisão de uma data fundante, o audiovisual surge em meio a um mundo acelerado pelos processos da modernização e, em velocidade equiparada, adentra as percepções populares que passam a dele se apropriar e criar práticas e representações em seu cotidiano.

Assim como seu surgimento, os primeiros anos do cinema no Brasil e na Paraíba, também foram marcados pela busca de mitos fundantes por produções de uma historiografia tradicional. No âmbito nacional, tal procura foi ancorada, sobretudo, nos trabalhos de Paulo Emílio Salles Gomes (1982), Alex Vianny (1999) e José Inácio de Melo Souza (1984), que marcam a chegada do cinematógrafo no Brasil em meados de 1896, tendo suas primeiras exposições públicas na cidade do Rio de Janeiro no ano seguinte. Em relação às primeiras produções ocorridas, tal historiografia clássica apresenta duas possibilidades para o primeiro filme realizado em território nacional. A primeira, e mais bem conhecida, seria atribuída a uma filmagem panorâmica da baía da Guanabara realizada pelo italiano Afonso Segreto no dia 19 de junho 1898 (tal película, infelizmente não foi preservada, restando apenas os seus registros nos periódicos cariocas da época) (LEITE, 2005, p. 19-20). A segunda possibilidade tida como primeira experiência de realização cinematográfica no país, possuiria centralidade na figura do advogado José Roberto de Cunha Salles que, no dia 17 de novembro de 1897, teria demonstrado um invento de gravação e reprodução de imagens em movimento denominado de “fotografias vivas” (LEITE, 2005, p. 21).

No caso paraibano, a tarefa de estabelecer o mito fundador para a chegada do audiovisual, foi desenvolvida pela obra de Willis Leal (2007). Para o autor, na então Parahyba do Norte, a alcunha de “inaugurador” da atividade cinematográfica recaiu sobre o também italiano Nicolau Maria Parente, que realizou as primeiras exposições audiovisuais na capital do estado em 1897, na famosa casa nº 2 da Rua Nova (hoje conhecida como avenida General Osório), compondo a programação da Festa das Neves que na época passava por transformações na organização dos festejos ocorridos fora dos ritos religiosos (os ditos eventos chamados “profanos”), passando a ser coordenados por militares e comerciantes (LEAL, 2007, p. 28-30).

A fixação de tais eventos fundantes, ocorridos para se buscar as origens da sétima arte no país e no estado, a partir dos quais uma história do cinema paraibano se desenrolaria como um percurso lógico e retilíneo acarreta os mesmos problemas citados anteriormente em relação à construção de mito fundador para o surgimento do audiovisual. Ignora-se o processo histórico referente ao estabelecimento de tais conjunturas, limitando-as a marcos descontextualizados de um plano de fundo, ausentes da descrição de elementos de interligação das diferentes realidades que possibilitaram a ocorrência e circulação dos inventos de reprodução de imagens em movimento nos âmbitos mundial, nacional e estadual.

O que se mostra ausente, mais uma vez, é justamente o processo de modernização e reestruturação urbana ocorrido no ocidente que, no território nacional, se estabelece a partir do Rio de Janeiro e chega, no limiar do século XX, em terras parahybanas. Seguindo os caminhos da modernidade, as tentativas de transformação da capital do estado, trariam consigo as inovações surgidas ao longo do XIX para comporem o cotidiano de uma elite urbana que desejava sentir-se no moderno cotidiano das grandes metrópoles do país e do mundo. Desta forma, não se poderia pensar a chegada do cinema, senão a partir da relação de circularidade de ideias, representações, ideologias, práticas e inventos tecnológicos provenientes do influxo recíproco entre culturas hegemônicas e subalternas, pensada por Carlo Ginzburg (2006).

Um influxo, que se fez presente também nas práticas de realização e exibição deste primeiro cinema. O conteúdo de tais primeiros filmes, nomeados pelo historiador Tom Gunning (1990, p. 56-62) de “cinema de atrações”, consistiu não em uma habilidade narrativa, mas no objetivo de utilizar-se da inovação das imagens em movimento para maravilhar e espantar o expectador, fato justificado pelos locais escolhidos para as primeiras exibições ocorridas na América do Norte, na Europa e no Brasil, que eram feiras, exposições e parques de diversões (COSTA, 2012, p. 24). Tais espaços de natureza itinerante funcionavam como locais para a apresentação de toda a sorte de inovações científicas e técnicas surgidas no contexto da modernidade, sendo verdadeiros palcos glorificantes para os êxitos da nova realidade surgida e arautos, para os locais que não tinham sofrido ou estavam em pleno processo de modernização, das benesses do capitalismo. Um formato que se mostrou fundamental para a proliferação da sétima arte ao redor do mundo (LEITE, 2005, p. 18-19).

No caso paraibano, ainda se soma o contexto de transformação dos espaços públicos em locais de sociabilidade e informação, o que ocasionou a implementação e melhoria das

praças, acarretando, por sua vez, a incorporação ao cotidiano, da organização e participação nas festas públicas, por parte dos moradores das camadas mais privilegiadas, que tentavam incorporar práticas modernas de convivência e relacionamento (CHAGAS, 2004, p.150). A partir daí, as comemorações alusivas ao Natal, ao Ano Bom e às quermesses, tornaram-se comuns, sobretudo a Festa das Neves (festa em comemoração à padroeira da então cidade da Parahyba, Nossa Senhora das Neves, comemorada em 05 de agosto) que passaria a figurar como o principal evento religioso, social, cultural e político do estado (LEAL, 2007, p. 28), não sendo coincidência este ter sido o ambiente das primeiras exibições cinematográficas na região, que ocorreram dentro dos espaços de circulação das elites parahybanas e de exclusão da população menos favorecida, como afirmou Leal (2007, p. 31):

Mais um evento de e para a elite, a Festa das Neves de então colocava o povo em espaço inferior, subalterno, no interior no templo (principalmente), como nas ruas onde ocorria o evento. Na igreja – isso vai se repetir nas salas cinematográficas – o povão ficava na parte final, onde o chão era coberto com esteiras de carnaúba, enquanto as pessoas de posse iam para próximo ao altar (e no cinema, da tela) e se ajoelhavam em tapetes ou cadeiras acetinadas.

As principais casas residenciais da Rua Nova, inclusive onde houve a primeira exibição, foram construídas a partir de 1850. Rua eminentemente residencial, ali moravam os políticos, os senhores de engenho, os capitalistas (empresários), militares e autoridades religiosas. Morador ali era símbolo de prosperidade, pois na rua estavam a Matriz e o Mosteiro de São Bento, tinha iluminação especial (lâmpioes) e era bem arborizada.

Após o término da fase itinerante no Brasil, com o estabelecimento dos primeiros espaços destinados à exibição do cinema, as duas primeiras décadas do século XX testemunharam diversas tentativas (ainda que por vezes se mostrassem esporádicas e isoladas), de construção e consolidação de uma relação de identidade entre espectadores e produções nacionais, de modo a fazer frente os filmes que eram importados, sobretudo da Europa (LEITE, 2005, p. 23-24). Um período que ficou conhecido por autores, como Vicente de Paula Araújo (1976), como “a bela época do cinema brasileiro”.

Assim, no período entre os anos de 1907 e 1911, o cinema nacional presenciou seu primeiro ciclo de produções audiovisuais, ancorado na confluência de interesses entre o campo produtor e exibidor e na consolidação de locais destinados para a exibição de filmes. Os proprietários dos primeiros cinemas das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo passaram a estimular a realização de películas nacionais, atuando, de maneira simultânea, na posição de produtores e exibidores (um modelo que, inclusive, se espalhava no exemplo ocorrido nos

Estados Unidos da América, em que os donos das grandes redes de *nickelodeons*⁹ se encontravam em franca transição para o campo da produção cinematográfica¹⁰). No período, foram lançados filmes como *Os capadócios da Cidade Nova* (1908), *A viúva alegre* (1909), *A gueixa* (1909) e *Sonho de Valsa* (1910) (LEITE, 2005, p. 24).

A efervescência do campo produtor, ancorada na profusão de espaços de exibição e circulação de filmes, também pode ser percebida como parte da circulação de um projeto de modernidade que, após ser implementado no território nacional (mesmo que de maneiras e intensidades diferentes entre as regiões), é ressignificado frente a interação com às realidades conjunturais pré-existentes. Logo, o filme nacional seria um produto da relação de trocas entre culturas dominante e subalterna, contendo em si, ao mesmo tempo, a expertise técnica oriunda da hegemonização de uma nova concepção de moderno nascida nas grandes potências internacionais, e as subjetividades dos indivíduos que, à periferia de tal processo, a implementam através de suas próprias práticas, representações e parâmetros socioculturais. Apesar do supracitado ciclo de produções ter se limitado aos grandes centros do sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo) e não ter ecoado em suas práticas aos contextos de outras regiões do Brasil, a demanda por filmes e por espaços para a sua exibição se fez presente pela maior parte do território nacional (LEITE, 2005, p. 26). Na Parahyba do Norte, os efeitos da “bela época do cinema”, se fizeram sentir com os processos de proliferação e sedentarização do audiovisual ao longo das décadas de 1900 e 1910, ocasionando o surgimento dos primeiros cinemas que, a partir do Cine-Theatro Santa Roza (cujas estrutura foi adaptada para projeções audiovisuais no ano de 1902, em um padrão que se repete com outros estabelecimentos que passam a incorporar em suas atividades, a exibição cinematográfica), passaram a ser fundados na capital, na cidade de Campina Grande e na cidade de Itabaiana (LEAL, 2007, p. 33-90), como é demonstrado a seguir.

Tabela 2 – Cinemas fundados no estado da Parahyba do Norte entre 1902 e 1919¹¹

Estabelecimento	Cidade	Ano de Fundação
<i>Cine-Theatro Santa Roza</i>	Cidade da Parahyba	1902 (reestruturação do teatro para a exibição cinematográfica)
<i>Cine Brasil</i>	Campina Grande	1909

⁹ Nickelodeon ou “teatro de níquel” foram casas primitivas de exibição cinematográfica, comuns na América do Norte no início do século XX (COSTA, 2012, p. 27).

¹⁰ O que acabou na fundação de grandes estúdios como a Paramount, Warner Brothers e Metro, Goldwin Meyer (COSTA, 2012, p. 37-38).

¹¹ A bibliografia utilizada nesta pesquisa não especifica se estes espaços abertos entre as décadas de 1900 e 1930 permaneceram abertos.

<i>Cinema Campinense</i>	Campina Grande	1912
<i>Cine Pathé</i>	Cidade da Parahyba	1910
<i>Cine Popular</i>	Campina Grande	1911
<i>Cine Conceição</i>	Itabaiana	1911
<i>Morse</i>	Cidade da Parahyba	1911
<i>Cine-Theatro Apolo</i>	Campina Grande	1912
<i>Cine Fox</i>	Campina Grande	1918
<i>Cine Edson</i>	Cidade da Parahyba	1919

Fonte: LEAL, Wills. **Cinema na Paraíba/ Cinema da Paraíba**. (Livro - álbum em dois volumes, João Pessoa, 2007, p. 33-90). Elaboração própria.

Além dos primeiros espaços edificadas, se percebe também o início de um processo de interiorização do cinema, com a ocorrência das primeiras projeções em cidades de maior importância econômica do estado, como Cabedelo, Santa Rita, Areia, Patos e Cajazeiras. O período também foi palco da fundação das primeiras distribuidoras de filmes (cuja fundação contou com a presença de estrangeiros e de membros das elites locais), em que se destaca a figura de Einar Svensen, um dinamarquês radicado no Brasil que se tornou, até a década de 1930, o principal distribuidor de filmes na Parahyba do Norte (SANTOS, 1982, p. 30).

Apesar do aparente estabelecimento do que seriam os primórdios de uma indústria cinematográfica nacional, com o primeiro ciclo de produções e a consolidação de um mercado exibidor que se expandia cada vez mais nos estados da federação, a década de 1910 também traria consigo duas grandes reviravoltas para o mercado audiovisual, cujas transformações viriam de encontro à supracitada alvorada do campo produtor ocorrida nos grandes centros da região sudeste. A primeira reviravolta foi o estabelecimento dos primeiros monopólios internacionais do cinema (ocorridos, sobretudo na França e nos Estados Unidos), que incorreram em unificar os processos de realização, distribuição e exibição de películas audiovisuais. Um novo modelo, que se deu a partir do momento em que as grandes companhias do campo exibidor, após passarem a fazer e distribuir seus próprios filmes, estabeleceram um sistema de produção unificado, cujos lançamentos em maior oferta passaram a atrair a atenção do grande público e, a partir da ruína dos pequenos negócios, estabelecer a sétima arte como um entretenimento de massa. Desta forma, o mercado cinematográfico passou a ser dominado pelo poder restrito de um sistema de estúdios, que passaram a ser denominadas de *majors companies* (LEITE 2005, p. 24).

A segunda reviravolta, por sua vez, foram os efeitos trazidos pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), para o mercado audiovisual europeu, cuja paralização nas produções ocasionada pelo conflito armado entre países, favoreceu o estabelecimento do cinema americano, que já se organizava na estrutura supracitada de unificação dos campos

realizadora, distribuidor e exibidor, como expressão cinematográfica dominante no ocidente (LEITE 2005, p. 24). Com uma produção em larga escala, os filmes realizados em Hollywood passaram, a partir dos novos paradigmas relativos à montagem audiovisual trazidos por diretores como David Llewelyn Wark Griffith (mais conhecido como D.W. Griffith), a importar para as produções, modelos narrativos oriundos das tradições burguesas de representação, como o teatro e os romances literários, com a realização de narrativas ancoradas na figura do herói romântico, cuja centralidade nas tramas, facilitava a identificação por parte do público que ia aos espaços de exibição (COSTA, 2012, p. 46-47). Um modelo, que respondendo às aspirações de expansão de mercado dos grandes estúdios, passou a ser o principal produto de exportação cultural dos Estados Unidos, alcançando o caráter hegemônico no âmbito internacional, como um propagador dos ideais e modelos norte-americanos (LEITE, 2005, p. 25).

A partir da segunda metade da década de 1910, os efeitos de tais transformações se fizeram fortemente presentes no território nacional. A demanda por películas para serem exibidas, encontrou nos filmes americanos produzidos em larga escala, uma excelente oportunidade para os proprietários das principais salas de cinema do Brasil, sobretudo das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, que passaram a exibir quase que exclusivamente, filmes oriundos da indústria hollywoodiana, chegando, em alguns casos, a firmarem acordos de exclusividade com grandes estúdios norte-americanos (como se deu com o acordo entre Francisco Serrador, que então figurava como o maior empresário do ramo exibidor brasileiro, com a *Paramount* e a *MGM*). Tal volume de produções dos Estados Unidos e a abertura encontrada com o campo da exibição nacional ocasionou a asfixia das relações entre donos de cinemas e cineastas, que garantiram inicialmente a ocorrência do primeiro ciclo de produções (LEITE 2005, p. 24).

Os realizadores, prejudicados pelas dificuldades encontradas durante a Primeira Guerra em adquirir material para a viabilização de seu trabalho e pela proliferação dos filmes em longa-metragem (que exigiam maiores investimento e um padrão de qualidade que excedia as capacidades dos equipamentos e laboratórios existentes no Brasil), não conseguiam competir com o padrão de qualidade estabelecido pelos norte-americanos e, ao perderem o apoio dos donos das salas de cinema, acabaram por ver a sua iniciativa naufragar. A “bela época do cinema” brasileiro teve seu fim com o alvorecer da hegemonia do cinema estadunidense, que se consolidou ainda mais seu domínio avassalador na década de 1920 (LEITE, 2005 p. 24-26). Os dados do quadro a seguir, relativos ao ano de 1925, demonstram

a discrepância na quantidade de filmes hollywoodianos exibidos na então capital federal em relação a produções de outras nacionalidades.

Tabela 3 – Relação dos filmes exibidos no Rio de Janeiro em 1925, de acordo com o país de origem

País de Origem	Número de Filmes
Estados Unidos	1.065
França	85
Brasil	52
Alemanha	24
Portugal	20
Itália	19
Suíça	05
Áustria	02
Dinamarca	01
Inglaterra	01

Fonte: SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo, Annablume, 1996, p.75.

Com a falência do primeiro grande ciclo de produções, os obstáculos representados através da maciça quantidade de filmes advinda dos estúdios norte-americanos, impuseram, na passagem dos anos 1910 para 1920, a necessidade da busca por novas alternativas de sobrevivência para um cinema, que em uma luta desigual contra a hegemonia do mercado de películas estrangeiras, teimava em continuar existindo. Assim, frente ao monopólio hollywoodiano das produções ficcionais, a estratégia escolhida pelos realizadores brasileiros para resistirem e continuarem atuantes se deu através da exploração de outros filões ou gêneros, que não entrassem em competição direta com o que era importado da América do Norte. Um contexto que se mostrou favorável para a produção de cinejornais e documentários ambientados no universo nacional (com temas diversos, como acontecimentos políticos, jogos de futebol, festas populares e religiosas etc.), que passaram a possibilitar a criação de um campo produtor de caráter artesanal, independente e livre da concorrência que vinha de fora do país (LEITE, 2005, p. 32).

Relacionando-se com o contexto da produção dos cinejornais e documentários, no período se deu a ocorrência de outra importante forma de resistência do filme nacional ao cinema norte-americano, foi o apogeu do fenômeno que ficou conhecido como os “Ciclos Regionais”. Grosso modo, estes ciclos configuraram concentrações de produções cinematográficas, ocorridas em caráter episódico, ao longo de várias cidades do país, ocasionando tanto à manutenção da existência de realizações brasileiras, como também, a chegada do campo realizador para além das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (LEITE

2005, p. 33), tratando-se então, de um novo estágio de circularidade para o audiovisual nacional que, se antes percorria o território do país através apenas da projeção e exibição profissional de filmes, passava agora a romper a barreira da produção fílmica dos grandes centros, para difundir suas possibilidades nas regiões periféricas. No Nordeste, possui destaque o ciclo do Recife (1925-1931), que focando na produção de películas ficcionais, conquistou audiência massiva na circulação por outros estados da região e chamou a atenção de outras regiões (Vilar, 2005, p. 96).

Paralelamente a este processo de ocorrência de ciclos de produção em diferentes recantos do país, a realização audiovisual chega no Estado da Parahyba do Norte quase de maneira paradoxal ao ocorrido em Pernambuco, com o trabalho galgado no real e no cinema naturalista realizado pelo pioneiro Walfredo Rodrigues que, sendo considerado o primeiro cineasta paraibano, teve importante e profícua contribuição entre os anos de 1919 e 1931, com um como podemos ver abaixo, nas informações compiladas pela tese de doutoramento do também paraibano Lúcio Sérgio de Oliveira Vilar (2015, p. 30-31).

Tabela 4 – Produções realizadas por Walfredo Rodrigues

Ano de Lançamento	Registro
1919	Estreia do cinejornal <i>Filme-Jornal do Brasil – Um Pouco de Tudo</i> .
1922	Filmagens de <i>Amor e Perdição</i> , filme ficcional não finalizado.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem, <i>Chegada do Presidente Eleito à Parahyba</i> .
1923	Estreia do primeiro documentário em Longa-Metragem <i>Carnaval Paraibano e Pernambucano</i> .
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Corcovado</i> .
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Praça Venâncio Neiva</i> .
1925	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Danças do Coco Praieiro</i> .
1929	Estreia do Longa-Metragem <i>Sob o Céu Nordestino</i> .
1931	Estreia de <i>Reminiscências de 30</i> , de Walfredo Rodriguez.

Fonte: VILAR, Lúcio Sérgio de Oliveira. **O PRIMEIRO CINEASTA**: Cinema Silencioso na Paraíba - marco zero de uma cinematografia fundada no real – no contexto do cinema brasileiro dos anos 1920. Tese (Doutorado) – USP – São Paulo, 2015, p. 30-31.

Os anos 1920 também foram palco para a ocorrência dos primeiros diálogos com o audiovisual ocorridos no estado, através do surgimento de matérias, colunas e editoriais de conteúdo exclusivo para a sétima arte. Tais primórdios de uma crítica especializada figuravam

entre os periódicos que circulavam na capital, sobretudo na revista *Era Nova*¹² que, buscando elucidar sobre outras faces do audiovisual para além do entretenimento, criou, a partir de sua quarta edição (em 1921), sessões destinadas para ensaios sobre cinema como *Echos da Arte* e *Telas Parahibanas* (LEAL, 2007, p. 116–119). Os textos publicados demonstravam preocupações acerca da distribuição de filmes na Paraíba, da qualidade das películas e do estado dos locais de exibição, como podemos ver nessa matéria publicada em junho de 1921:

Cinema na Paraíba é coisa sim como telefone e a Empresa Luz e Força. Ninguém liga ao serviço se é bom ou não. O “Rio Branco” é um templo de velharias. No seu salão, bem ventilado, passam as mais famigeradas produções italianas e, ainda, as fitas dinamarquesas. O seu proprietário, há pouco, anunciou o contrato com a Selecta, Seling e a World. Até, agora, porém, só tem chegado produções medíocres. Norma Talmadge, Alice Brady, Clara Kimball Young continuaram desconhecidas do nosso público. A linha de filmes do “Morse” é ótima. Produções da Universal Paramount e Fox. Em compensação, o salão é detestável. A projeção é trêmula e a película parte-se de 50 em 50 metros. Não reclamamos que seria ingenuidade nossa. Lamentamos que o espírito comercial dos proprietários de cinema seja tão acanhado que não procure, para seu próprio benefício, melhorar as condições de suas casas de diversões (ERA NOVA, 13 de junho de 1921).

Em concordância com as tendências higienistas que acompanharam o processo de modernização das principais cidades brasileiras ao longo das três primeiras décadas do século XX, outra preocupação problematizada de maneira frequente por tais veículos, foi a questão das condições de higiene dos espaços de exibição e os problemas que a negligência de seus proprietários poderia causar para a saúde dos frequentadores (LEAL, 2007, p. 118). Como poderemos ver, nesta matéria publicada em julho de 1921:

A Paraíba possui hoje os mesmos cinemas inaugurados em 1911 e destinados a comportarem, pelo menos, umas quatrocentas pessoas no máximo, isto nas maiores, não se lhes nota a menor diferença para melhorar e sim uma regressão espantosa e lastimável para nós. Por ocasião da fundação dos aludidos cassinos, havia, como era natural, então, alguma coisa de higiene nos mesmos. Mas, agora, temos em quase todos eles, verdadeiros focos de moléstias transmissíveis, devido a inconvenientes habitats, tão comuns as casas de diversões de nossa terra e já fazendo parte integrante das sessões cinematográficas. Além disso há, em alguns deles gerentes de neurastenia irritante, atingindo aos limites da absoluta isenção de cavalheirismo (para não dizer educação) para com os frequentadores dos referidos cinemas. Decepção das mais dolorosas, para quem vem de fora, é entrar numa dessas casas de diversão, inferior às muitas das cidades do interior, haja vista Campina Grande, que possui um excelente centro diversional. (ERA NOVA, 19 de julho de 1921).

¹² A revista *Era Nova*, foi um periódico paraibano, fundado por Severino Lucena, que circulou entre os anos de 1921 e 1926. De caráter majoritariamente literário e possuindo textos relativos à atividade crítica no âmbito das artes, a revista foi um dos grandes divulgadores do projeto da modernidade para às elites letradas do estado (ARAÚJO, 1986; p. 144).

Na década de 1920, se deu a continuidade do processo de interiorização do cinema, com as primeiras exhibições realizadas nas cidades de Mamanguape, Alagoa Nova, Araruna e Guarabira. O período também presenciou a fundação de novos espaços destinados para a exibição do audiovisual, que foram inaugurados na capital e na cidade de Cajazeiras, detalhados na tabela a seguir (LEAL, 2007, p.33 - 90).

Tabela 5 – Cinemas fundados no estado da Parahyba do Norte na década de 1920

Estabelecimento	Cidade	Ano de Fundação
<i>Rio Branco</i>	Cidade da Parahyba	1921
<i>Cine São João</i>	Cidade da Parahyba	1922
<i>Cine Alvorada</i>	Cajazeiras	1922
<i>Cine Moderno</i>	Cajazeiras	1925
<i>Cine Souza</i>	Cidade da Parahyba	1925

Fonte: LEAL, Wills. **Cinema na Paraíba/ Cinema da Paraíba**. (Livro - álbum em dois volumes, João Pessoa, 2007, p. 33-90). Elaboração própria.

Iniciada a partir de 1930, a Era Vargas operou, dentre seus principais corolários, em torno de uma maior ampliação da base institucional do estado. Segundo Anita Simis (2015, p. 86), projetava-se uma reformulação dos parâmetros da sociedade brasileira, através da reforma educacional e do fortalecimento do aspecto integrador e centralizador da ideologia nacionalista. O processo da modernidade, ressignificara-se com uma nova associação defendida, que relacionava a ideia de “moderno” com o conceito de universalização, o que acarretou na valorização dos instrumentos de difusão cultural em um esforço empreendido para a construção de uma noção de identidade nacional, necessária para o desenvolvimento industrial e para a construção de um mercado.

Tal direcionamento veio por favorecer a abertura de um novo relacionamento do poder com o cinema, que se materializou na intervenção estatal em todos os âmbitos relativos ao fazer cinematográfico (produção, distribuição, importação e exibição), deixando o audiovisual, de ser uma atividade regulada apenas pelas leis do mercado. Tal presença do poder público, respondia a uma confluência de interesses de quatro grupos principais: no primeiro, se encontravam os realizadores, que vinham resistindo à hegemonia do cinema americano e buscavam formas de incentivo à feitura de filmes nacionais através do mecenato estatal. No segundo, estavam intelectuais e educadores que, influenciados pela experiência do regime fascista italiano, detectaram o enorme potencial educacional que a sétima arte poderia oferecer e delinearam projetos em torno de incluí-la na relação de ensino e aprendizagem. No terceiro grupo estava presente o campo exibidor e importador, que buscava uma diminuição

nas tarifas de importação para películas estrangeiras e, por último, no quarto grupo se encontravam associações representativas de setores conservadores da sociedade civil (como a Igreja Católica), que, preocupados com a presença de supostas imoralidades presentes no audiovisual, defendiam a necessidade do estabelecimento de um sistema de censura (LEITE, 2005, p. 35-39).

A atuação estatal em torno de regulamentar a atividade cinematográfica se deu, na primeira metade da década de 1930, com a emissão de dois decretos. Primeiramente, datado de 04 de abril de 1932, o decreto 21.240/32 compreendia a centralização e nacionalização de um serviço unificado de censura fílmica, a criação de uma taxa cinematográfica para a educação popular (em que parte dos recursos foi empreendida na compra de películas para ao estabelecimento de uma filmoteca oficial) e a obrigatoriedade da presença de filmes educativos nas programações dos cinemas do país. Tais medidas, que buscavam atender as demandas supracitadas, seriam fortalecidas pela assinatura, em 10 de julho de 1934, do decreto 24.651/34, que criou estímulos para a produção do audiovisual educacional, que teve foco na produção de curtas-metragens (LEITE 2005, p. 44).

Na Parahyba do Norte continuaria, como podemos ver na tabela a seguir, durante a primeira metade da década de 1930, o processo de profissionalização do campo exibidor, com a fundação de novos locais de exibição na capital e nas cidades de Cajazeiras, Guarabira e Patos (LEAL, 2007, p. 33-90).

Tabela 6 – Cinemas fundados no estado da Parahyba do Norte de 1930 até 1935

Estabelecimento	Cidade	Ano de Fundação
<i>Cine Jaguaribe</i>	Cidade da Parahyba	1933
<i>Cinema Torre</i>	Cidade da Parahyba	1934
<i>Cine-Theatro Brasil</i>	Cidade da Parahyba	1934
<i>Cine Metr�pole</i>	Cidade da Parahyba	1934
<i>Cine Eldorado</i>	Cidade de Patos	1934
<i>Cinema �den</i>	Cajazeiras	1934
<i>Cinema Guarany</i>	Guarabira	1935
<i>Cinema Rex</i>	Cidade da Parahyba	1935
<i>Cine República</i>	Cidade da Parahyba	1935

Fonte: LEAL, Wills. **Cinema na Paraíba/ Cinema da Paraíba**. Livro -  lbem em dois volumes, João Pessoa, 2007, p. 33-90). Elaboração própria.

A partir da segunda metade dos anos 1930, se deu o fortalecimento das relações do governo Vargas com o audiovisual, a partir da fundação, em 1937, do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), uma iniciativa governamental que, adentrando no âmbito da realização cinematográfica, passou a produzir filmes de caráter educacional (destinados a

circular em escolas e institutos culturais) e películas populares a serem encaminhadas para casas de projeção em todo o país. Com golpe do Estado Novo, o governo ditatorial passou a apropriar-se de tais medidas já implantadas, em torno de intensificar a promoção de seus ideais, ampliando ainda mais o controle do regime sobre o audiovisual, com a criação, em 1939 do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que tinha por objetivo a sistematização dos sistemas de propaganda e censura estatal, e da criação de cotas para exibição de filmes nacionais. Tratava-se então de uma ação sistemática do Estado, em virtude de instrumentalizar o cinema nas suas ações de controle social (LEITE, 2005, p. 39-41).

A busca por instrumentalização e controle do material audiovisual também foi objetivada pela Igreja Católica, que passa a organizar suas ações, antes difusas e descentralizadas, em prol da moralização da produção fílmica assistida por seu público fiel, sobretudo a partir de 29 de junho de 1936, com a publicação da encíclica papal *Vigilanti Cura*, que, demonstrando a insatisfação do Vaticano com as ações governamentais de censura institucional, passa orientar a criação de cotizações morais para as películas e a instauração de cineclubes nas paróquias e organizações pastorais (CHAVES, 2012, p. 04-05). Um tópico que será aprofundado em nossos próximos capítulos.

1.2 OS GUARDIÕES DAS PORTAS DA MODERNIDADE: A FUNDAÇÃO DA ARQUIDIOCESE DA PARAÍBA, O JORNAL A IMPRENSA E A BUSCA PELA MORALIZAÇÃO DO AUDIOVISUAL (1892 A 1936)

Como vimos anteriormente, os processos da modernidade, oriundos do advento do capitalismo pós-revolução industrial, acarretaram profundas mudanças para o ocidente. A transformação estrutural dos espaços urbanos e a profusão de inovações tecno científicas trouxeram consigo novas mentalidades, correntes ideológicas e novas perspectivas para um mundo moderno, liberal, marcado pela velocidade, pela ideia de progresso e que desejava construir-se enquanto sociedades laicas e secularizadas. Na contrapartida de tais transformações, figurava a Igreja Católica, cujas práticas históricas pareciam não se encaixar na nova dinâmica que o ocidente passava a adotar.

Uma conjuntura logo percebida pelo Vaticano, que passou, por meio de escritos oficiais, a buscar estabelecer sua posição frente ao novo momento histórico que se desenrolava, de modo a manter seu poder e influência no ocidente cristão. Desta forma, a atuação Papal se deu por meio de uma estratégia discursiva de combate em duas frentes, na

qual figurava, de um lado, a denúncia das ideologias e projetos de sociedade que se contrapusessem ao modelo social defendido pela Igreja (como o socialismo, o anarquismo, o comunismo, o positivismo e o liberalismo), e do outro, a tentativa de controle das inovações técnicas e dos novos meios de comunicação em massa surgidos em decorrência do processo de modernização. Uma tática que estabelecia um novo lugar a ser ocupado pela instituição, cuja busca pelo retorno à primazia de sentir-se como centro delimitador do que deve ser consumido e cultivado pelo público fiel, a alçava ao patamar guardião dos portais da modernidade, cujas barreiras seriam abaixadas apenas aos avanços, inovações e meios de comunicação que servissem ao seu projeto evangelizador e na manutenção de seu lugar social ocupado (CHAVES, 2018, p.102).

Ao chegar ao Brasil, em decorrência de sua circularidade por entre os setores periféricos do globo, o projeto de modernização encontra nas relações estabelecidas entre a Igreja Católica e a estrutura de poder estatal, um impasse para a construção de seu modelo civilizatório.

Como afirma Lúcia de Fátima Guerra Ferreira (2015, p. 27), desde o início do período colonial, a instalação do catolicismo no Brasil se deu mediante o estabelecimento de um estreito vínculo com o Estado que, através do regime conhecido como Padroado, submetia a Igreja diretamente à autoridade da Coroa de Portugal. Tal modelo, que se perpetuou após a Independência e chegou ao Império, garantia ao chefe de Estado, dentre outras faculdades, o poder sobre a manutenção do clero, a coordenação das atividades de culto e a gerência da nomeação de cargos religiosos, sendo a Igreja no Brasil, também um contribuinte fundamental para o reforço ideológico da submissão tanto dos quadros de sua estrutura, quanto dos fiéis aos poderes senhorial e régio.

Porém, a segunda metade do século XIX seria palco de um profundo processo de deterioração do íntimo relacionamento entre a religião e o poder estatal no país, decorrente de problemas estruturais surgidos a partir da relação cada vez mais conflituosa entre as determinações oriundas do Imperador e as orientações provenientes do Vaticano, que acabavam por distanciar o clero brasileiro da administração papal (FERREIRA, 2015, p. 28). Problemas estes, citados por Ferreira (2015, p. 28-29) como elementos característicos da situação vivenciada pela Igreja Católica no Brasil oitocentista:

Em linhas gerais, a situação da igreja no século XIX caracterizava-se pelos seguintes elementos: estreita vinculação com o estado; distanciamento das diretrizes do vaticano; hierarquia eclesiástica com mentalidade de serviço público; precariedade na educação formal para o exercício do sacerdócio; envolvimento do clero em atividades políticas e sociais; maior vinculação do

baixo clero com a elite agrária do que com a hierarquia eclesiástica; dispersão dos padres no vasto território brasileiro, sem um controle maior pelos bispos e existência de sacerdotes com amásias e filhos.

Além das adversidades vivenciadas no campo da administração da Igreja, o advento da modernização do país após a Proclamação da República, ancorado na transformação das paisagens citadinas (a partir da então capital do país), na difusão de inovações oriundas do progresso científico e na profusão de correntes ideológicas, como o liberalismo e o positivismo, que condenavam a presença de religiosos no ambiente estatal, anunciava um modelo moderno de civilização que não comportava a estrutura colonial ainda mantida pela Igreja. Um impasse que, frente a possibilidade de perder espaço em uma sociedade que passava a enxergá-la como um produto de tempos arcaicos, tornou urgente a ocorrência de transformações na estrutura do clero brasileiro e nas relações constituídas por este em relação ao poder estatal (FERREIRA, 2015, p. 28).

Desta forma, a intenção de reverter as dificuldades supracitadas e de se estabelecer a manutenção do status hegemônico da Igreja frente à sociedade da recém fundada República, se traduziu, na passagem do oitocentos para o início do século XX, no processo que ficou conhecido como a romanização do catolicismo brasileiro. O sentido da palavra romanização, caracterizava o processo de estreitamento institucional entre as diretrizes do vaticano e a estrutura do clero católico estabelecida no Brasil (FERREIRA, 2015, p. 29), cuja implementação se deu através de um complexo e vagaroso processo, que atingiu as seguintes áreas:

- a) de formação intelectual e espiritual do clero: a instituição de mais seminários fechados, diminuindo o contato familiar e social dos seminaristas, considerado pernicioso na formação de novos sacerdotes;
- b) de atuação do clero: o combate ao relaxamento moral dos sacerdotes, aumentando o rigor disciplinar;
- c) pastoral junto aos fiéis: o reforço à atividade de catequese, retomando o controle clerical sobre as irmandades e criando outras com novas devoções; e
- d) de difusão da doutrina católica: a ampliação da propaganda confessional com a criação de jornais e outros periódicos católicos (FERREIRA, 2015, p. 29-30).

A nova realidade do regime republicano, inserida no contexto internacional de circulação e influxo de ideias, inovações e modelos de desenvolvimento, impunha uma forma de estado baseada no princípio da laicidade, elevada aos ares da legalidade através da assinatura do decreto 119-A de 7 de janeiro de 1890 pelo governo provisório, que instituiu a separação institucional entre o Estado e o clero. Um contexto que engajou a Igreja Católica,

no intuito de dar viabilidade ao seu projeto de alinhamento com a autoridade institucional da Santa Sé e reverter o período de decadência proporcionado pela falência do Império, na busca por reorganizar-se institucionalmente a partir de uma série de estratégias, como a renovação e ampliação de sua base financeira de sustentação, do aumento de sua influência em setores como o sistema educacional e, sobretudo, da expansão de sua estrutura eclesiástica, em um processo que ficou conhecido como Estadualização (FERREIRA, 2015, p. 67-68).

Possuindo uma incipiente rede diocesana erguida nos períodos colonial e imperial (que, nos anos 1880 contava apenas com onze dioceses e uma arquidiocese), a elite eclesiástica brasileira, beneficiando-se da autonomia fornecida pelo novo sistema federativo da República e da criação de vínculos com os setores oligárquicos locais, estabeleceu como projeto, a fundação de pelo menos uma diocese em cada estado do país, para assim formular uma cadeia administrativa que, superando a estrutura pré-existente, pudesse cobrir todas as regiões do país (GOMES, 2012, p. 22). Podendo se afirmar que, assim como o Estado brasileiro, a Igreja Católica também haveria sido submetida a um processo de federalização.

Fato que expõe o flagrante caráter contraditório da romanização, pois apesar de claramente ter como diretriz o uso dos benefícios oferecidos pela nova conjuntura moderna, na utilização de meios modernos de comunicação, na reorganização de seu corpo burocrático através de parâmetros modernos, e na defesa de uma racionalidade cristã vinculada à fé que se faria presente na educação dos seminários, a Igreja passa a adotar um discurso antimodernista (FERREIRA, 2015, p. 213), ancorado em uma batalha intelectual contra as transformações do novo mundo liberal, que se constituiu enquanto um projeto laico e secularizado de sociedade, passando a elencar e condenar aqueles a que considerava adversários de seu projeto evangelizador, tanto no âmbito político/filosófico como o positivismo, o laicismo, o ceticismo, o comunismo, o socialismo, o anarquismo; quanto no âmbito religioso, como o protestantismo e o espiritismo (NETO, 2018, p. 144). Tal complexidade, de conciliação entre práticas referentes à modernização e tradicionalismo, servia aos objetivos da Igreja, que se colocava, neste novo contexto nacional, como um mecanismo de controle e regulação dos processos da modernidade, para assim, manter seu lugar hegemônico ocupado na sociedade brasileira e garantir a continuidade de evangelização de seus fiéis.

Neste contexto, o processo de estadualização da Igreja Católica teve início com a criação das dioceses do Amazonas, de Niterói, de Curitiba e da Paraíba, pela encíclica *Ad universas orbis ecclesias*, assinada pelo papa Leão XII, em 27 de abril de 1892. A recém fundada diocese paraibana, teve como primeiro administrador eleito em 1894, o Cônego Dr.

Adauto Aurélio de Miranda Henriques (FERREIRA, 2015, p. 71), um administrador de extrema importância para o estabelecimento da romanização do catolicismo no estado, cujos efeitos envolveram questões “fundamentais atinentes à política (Igreja e Estado), à instituição (Igreja e Santa Sé), ao clero e aos fiéis” (FERREIRA, 2015, p. 214).

O contexto de separação entre igreja e estado imposta pelo arcabouço legal da República, significou também, o término das relações pré-existentes de subvenção financeira, que funcionavam em benefício do clero brasileiro. Assim, o primeiro desafio imposto à administração eclesial do recém-empossado Dom Adauto seria o da construção de um patrimônio sólido, capaz de proporcionar a sustentação da nova Diocese, o que acarretou, além da regulamentação dos bens paroquiais, na defesa por parte da Cúria, de iniciativas e campanhas que frisavam a necessidade da partilha da responsabilidade da construção de tal base pecuniária, com a sociedade da então Parahyba do Norte (FERREIRA, 2015, p. 214-215).

Como a postura da Igreja Católica neste período, em virtude da manutenção de um projeto evangelizador, tornava necessária sua atuação como entidade de controle e tolhimento de elementos constituintes do progresso da modernidade, o clero, que na época configurava um segmento social dotado de formação educacional superior à maioria da população, passou, após a instauração das novas dioceses, a desempenhar um papel de acomodação dos valores da cristandade aos interesses dos segmentos sociais dominantes, destacando no âmbito pastoral, a obediência e conformação com o poder instituído, com severas críticas às correntes que contestavam a ordem (como o anarquismo, o socialismo e o comunismo). No contexto da Parahyba do Norte que, apesar de se encontrar em um processo de importação de elementos modernos de reestruturação para seus centros urbanos, mantinha suas relações agrárias e elitistas, a atuação da nova diocese em prol da manutenção da ordem e do poder estabelecidos se deu com o estabelecimento de relações íntimas com oligarquias locais e com a denúncia das ideologias disruptivas em caráter preventivo, dado o incipiente desenvolvimento das mesmas no território diocesano (FERREIRA, 2015, p. 215).

Dentre as práticas adotadas pela diocese parahybana para a viabilização da romanização e para a doutrinação do fiel católico, destacam-se as cartas pastorais, que representavam a fala oficial da Igreja ao tornarem claras as linhas de pensamento defendidas pela mais alta hierarquia católica; e o uso da imprensa como arma ideológica na divulgação dos preceitos cristãos e no ataque às correntes ideológicas que se colocavam como oposição ao projeto evangelizador da cúria. Práticas estas, que se manteriam presentes após a

consolidação do projeto romanizador, com a promoção, em 06 de fevereiro de 1914, da diocese da Paraíba ao patamar de Arquidiocese (FERREIRA, 2015, p. 216).

Assim, ocupando um lugar de centralidade, sobretudo para uma elite e camadas médias alfabetizadas, na difusão dos ideais católicos romanizados, defendidos pela recém fundada diocese da Parahyba do Norte, foi lançado, em 27 de maio de 1897, o jornal *A Imprensa Católica* (posteriormente renomeado apenas para *A Imprensa*), um impresso semanal, pertencente e administrado pela Igreja parahybana, que seria o principal porta voz das iniciativas estabelecidas pelo clero na doutrinação religiosa, moral, ética e política do público fiel residente no estado (ARAÚJO, 1986, p. 42). Nas palavras de José Pereira de Souza Jr (2015, p. 01), o jornal:

foi um ato de promover a Igreja através de seus escritos, assim como disseminar entre seus leitores as bases de uma conduta moral, social e religiosa. Foi ainda, uma das estratégias de ação para a romanização, além de ser porta-voz dos interesses confessionais católicos. Era um jornal a serviço da Igreja e em defesa da “verdade” pautada na religião católica.

“Verdade” essa que, na supracitada posição contraditória ocupada pela Igreja em relação à modernização do Estado brasileiro e na necessidade de se reestabelecer em uma sociedade que se encontrava em meio a processos de reestruturação, se constituiu na denúncia dos costumes, dos valores, das correntes políticas e das estruturas institucionais do poder, que fossem de encontro aos preceitos firmados pela fé católica, com uma centralidade maior, na crítica aos princípios laicizantes e anticlericais que se faziam presentes nas bases liberais e positivistas que constituíam a nova república (FERREIRA, 2015, p. 216), exemplificada no editorial abaixo intitulado “Uma Verdade”, em que denuncia a omissão da invocação divina no preâmbulo da Constituição de 1891, fato considerado como “uma agressão aos fundamentos de uma nação considerada católica” (FERREIRA, 2015, p. 53):

No frontispício da nossa constituição foi gravada por mão ousada, uma injúria ao povo brasileiro, arrancando-se lhe o que ele não podia mais ceder – o nome santíssimo de Deus, sob cujos auspícios nasceu, educou-se e gozava das prerrogativas de nação pacífica. Já alguém disse que o Povo brasileiro, ante os acontecimentos de 89, ficou “bestializado”, porém não é só isto: roubaram-nos a paz e a liberdade e hoje não somos mais que verdadeiros párias, de tacape em punho, beijando os pés do nosso senhor (...) A grande causa dos nossos males é nossa constituição atea que ensina somente o desprezo e o desrespeito ao que temos de mais sagrado. Os seus efeitos sinistros e ominosos, invadindo a sociedade como uma chama abrasadora, penetram no lar doméstico e daí arrancam as bases que lhes serviam de estabilidade (*A IMPRENSA*, 28 de janeiro de 1900).

O banimento da figura divina do texto constitucional, marcava a chegada de um Estado, cujos paradigmas centrais lograriam a religião a uma posição periférica, o que

ocasionou visões pessimistas produzidas pelo jornal acerca do futuro, como foi o caso do editorial “Trevas” que, lamentando a situação incerta e assustadora vivenciada pelo país, clama pela interferência divina em seu destino (FERREIRA, 2015, p. 52):

Volte Deus por um voto nacional, a ocupar esse lugar de honra entre nós; apague-se esse lema de uma seita afrontosa dos brasileiros gravados no símbolo de nossa nacionalidade, e neste ponha-se um destes que concretize, que sintetize, que exprima aquilo por que mais estremecemos, aquilo que mais amamos – Deus (A IMPRENSA, 01 de maio de 1898).

A crítica ao lema “Ordem e Progresso”, de origem positivista e que se encontrava estampado na nova bandeira nacional, era reiteradamente realizada em artigos do jornal. Uma oposição que se fundamentava, não em relação ao sentido das palavras empregadas na flâmula verde-amarela, mas em uma suposta concepção ateística imprimida pelos positivistas, que acabava por esvaziar a presença dos valores religiosos nos símbolos da pátria (FERREIRA, 2015, p. 52). No dia 20 de novembro de 1898, o impresso retomou o debate, ressaltando o caráter inexorável da palavra bíblica frente aos dizeres característicos da filosofia de Auguste Comte:

Como traduzir-se em prática a inscrição que orna o seu estandarte – Ordem e Progresso – quando a ordem que temos é uma figura de retórica e o progresso a negação absoluta de todas as ideias puras, o desenvolvimento das teorias falsas e a desorganização profunda de todos os ramos dos negócios públicos?

Como havemos de ter Ordem e Progresso, calcando-se aos pés o Decálogo, este monumento perene de sabedoria, que nem a calúnia dos adversários, nem o sangue vertido em mil pugnas, nem o fumo denso dos combatentes, nem a cólera vomitada pelas potências do averno e nem a rasoura inexorável do tempo conseguiram ainda alterar uma vírgula! (A IMPRENSA, 20 de novembro de 1898).

Para além da perda de espaço institucional sofrida pela religião com o advento da laicidade, as denúncias publicadas no jornal *A Imprensa* também procuravam estabelecer o indiferentismo religioso como a causa central dos problemas sofridos pela jovem República que, já convivendo com as mazelas oriundas do aumento exponencial da dívida externa e da má gestão da coisa pública, falhava no cumprimento de suas promessas (FERREIRA, 2015, p. 54):

Já vão 11 anos de promessas e o povo “bestializado”, na frase do senhor Aristides lobo, ainda espera que chovam ouro e prata sobre nossas cabeças por quê vê estampado na bandeira nacional – “ordem e progresso” – que querem dizer: paz e riqueza.

A anarquia, a desordem, a pobreza e a fome, eis o que nos tem trazido o lema positivista.

A sociedade desnorteada pelas tempestades morais que tem aparecido no país de alguns anos para cá vai tentando graves danos em seus sentimentos,

quer sobre a verdadeira política, quer sobre a religião (*A IMPRENSA*, 17 de fevereiro de 1901).

Além da crítica ao positivismo, o impresso, que lamentava o golpe sofrido pelo clero brasileiro através do advento do sistema republicano, também reafirmava a necessidade de defesa da fé católica, frente aos outros adversários que ameaçavam seu projeto evangelizador:

O católico povo brasileiro, ante o golpe que a República impiamente desfechou sobre a Igreja e os sucessivos atentados contra suas sábias prescrições, não podia quebrar-se ao subterrâneo onde se refugiam os espíritos fracos e timoratos. Tem dado renhido combate em defesa de sua fé, saído a campo contra o erro que a maçonaria, o protestantismo e positivismo tentam difundir por entre os ignorantes e os incautos e conseguido triunfo em todos os terrenos (*A IMPRENSA*, 17 de junho de 1900).

Tais enfrentamentos estão inseridos no caráter contraditório, descrito anteriormente, dos processos da romanização católica, vivenciados na fundação e nos primeiros anos da diocese parahybana, visto que, a postura crítica às influências ideológicas (provenientes da circulação dos projetos da modernidade) e à atuação do novo sistema republicano, se dava através da utilização de um veículo de comunicação que se beneficiava de tecnologias modernas para sua circulação por entre a sociedade, em uma conjuntura que ocorria concomitantemente à aproximação do clero com oligarquias que compunham quadros de poder da República Federativa para a garantia de seus interesses. As críticas realizadas pelo jornal revelavam a voz de uma Igreja que, redefinindo seu lugar em uma sociedade reestruturada pelos processos advindos da sociedade capitalista, se impunha como agente regulador desta, criticando os avanços considerados como indevidos (que eventualmente pudessem oferecer ameaça à sua hegemonia) e, ao mesmo tempo, funcionando como órgão doutrinador para a adequação dos fiéis no âmbito moral, ético e político à estrutura da nova forma de poder estabelecida, como se faz claro neste editorial de 06 de novembro de 1898:

Não há por aí afora quem desconheça a atitude do clero brasileiro no tocante à marcha que tem tido o governo republicano no Brasil. Compenetrado de sua missão, se alguma culpa recai sobre o clero, é somente a de recomendar a obediência aos poderes constituídos e procurar união e paz entre todos os brasileiros (...) O clero em nada se tem imiscuído na gestão dos negócios públicos, e se estes até agora tem sido mal sucedidos, queixe-se, não do clero, mas daqueles que tem administrado.

Ainda mesmo separada do Estado, a Igreja pela boca de seus pastores tem continuado a recomendar a obediência e ainda não se viu um só de seus prelados ou sacerdotes complicados em qualquer movimento de rebelião entre os tantos que tem levantado em 1889 para cá (*A IMPRENSA*, 06 de novembro de 1898).

Esta primeira fase de publicações do jornal, chefiada pelo padre José Thomaz, acabou encerrando suas atividades no dia 13 de novembro de 1903, devido à falta de recursos para o

financiamento de suas atividades, fruto de um contexto em que a diocese ainda se encontrava no processo de construção de um patrimônio estável para garantir uma gerência financeira eficiente de suas ações (ARAÚJO, 1986, p. 42). Desta forma, após um intervalo de nove anos, no qual a comunicação oficial impressa dos preceitos cristãos pela cúria episcopal seria substituída pelo chamado *Boletim Eclesiástico (publicação mensal impressa dos atos oficiais da Igreja)* e por editais escritos no jornal *A União*; o impresso reabre suas portas em agosto de 1912 em uma segunda fase de sua história que duraria até o ano de 1942. Com um formato menor e com periodicidade às quartas e aos domingos, esta nova fase do jornal seria de maior profusão por entre o público letrado católico, chegando, neste período a estampar uma tiragem de dois mil exemplares (LIMA, 2007, p. 334).

Nas duas décadas posteriores, nas quais se encontrava sob a direção de Mauro Coelho (até o ano de 1933) e do Padre Carlos Coelho (que ficaria no cargo até 1942), o impresso presenciaria um crescimento exponencial, alcançando recantos de toda a diocese, passando a inserir em sua cobertura jornalística, notícias de caráter nacional e internacional e redobrando seu prestígio com a população parahybana. A denúncia aos chamados excessos da modernidade no campo ideológico também se manteve presente com um maior destaque às correntes que na época passavam a confrontar os ideais doutrinários e controladores da Igreja com a ameaça revolucionária inerente ao anarquismo, ao socialismo e ao comunismo, figurando em representações inflamadas no jornal católico que frequentemente procurava denunciar o perigo da ameaça vermelha¹³.

Também inserido no âmbito das tentativas reiteradas do clero de controle dos processos da modernidade para o estabelecimento de um projeto evangelizador, o período supracitado também presenciou um acirramento na defesa da moralização do audiovisual nos âmbitos da expectativa e produção cinematográfica por meio de associações católicas e membros influentes do clero.

O processo de desenvolvimento, sedentarização e profissionalização do cinema ocorrido nas primeiras décadas do século XX sempre foram acompanhados de perto por setores influentes da Igreja Católica, que desde seus primórdios, já demonstrava interesse nas possibilidades oferecidas pela sétima arte para a propagação da fé cristã, ao mantê-la dentro de seus desígnios morais (CHAVES, 2012, p. 02). Frente ao posicionamento de controle e de oposição aos avanços de uma modernidade que ousava preencher as mentes do público com

¹³ As representações desenvolvidas pelo jornal *A Imprensa* em relação ao comunismo, ao anarquismo e ao socialismo, bem como suas relações com as práticas do anticomunismo católico serão trabalhadas no segundo capítulo desta dissertação.

imagens que se distanciavam das representações tradicionais do catolicismo, desejava-se a disciplinarização do cinema e, por consequência, o controle dos espectadores, para que estes não se encontrassem seduzidos pelos supostos desvios pecaminosos propagados nas fitas projetadas. Se bem executado, a compleição de tal objetivo acabaria por estabelecer os Católicos como guardiões de um audiovisual purificado, e auxiliaria na sedimentação do supracitado lugar galgado pela organização neste novo capítulo da história da humanidade, como detentores das chaves do mundo moderno, cujas portas seriam abertas apenas para os avanços que incorporassem e fortalecessem seu projeto evangelizador.

Claudio Aguiar Almeida (2002) ressalta que a consolidação de uma vocação comercial inerente ao audiovisual com a rápida profusão de espaços de projeção e com o estabelecimento de uma indústria no campo produtor, ocasionou uma diversificação de “gêneros que iam das Paixões de Cristo à pornografia, passando por documentários de viagens, aventuras e “filmes de truque”, que incluíam, entre outros personagens, o próprio demônio”; fato que levou vários setores referentes à Igreja Católica de diferentes países (oriundos tanto do próprio clero, como também de organizações leigas), a centralizarem sua atuação ao redor do argumento da moralidade, ou seja, na sujeição do cinema por meio de práticas de denúncia e de censura dos elementos fílmicos considerados como desviantes de seus desígnios morais.

Na Itália dos primeiros anos do século XX, a busca pelo controle do audiovisual se fez presente por meio de listas realizadas por comissões de párocos italianos, responsáveis por selecionar, dentre os filmes em circulação, os considerados próprios a serem exibidos tanto nas salas paroquiais, quanto para o grande público em geral. Prática que ensejou, na década de 1920, a criação do *Instituto Cinematográfico de Saint-Marc*, em Bréscia, que objetivou na difusão de películas cujo conteúdo refletisse valores cristãos (CHAVES, 2018, p.30).

No Brasil, lideranças da Igreja Católica e da Ação Nacionalista passaram a ocupar uma postura crítica frente às supostas “indecências”, “comportamentos nocivos” e “valores negativos” à moral, à família e aos bons costumes, presentes no audiovisual produzido no país e advogavam pela necessidade do estabelecimento de alguma forma de censura. Prática que teve sua primeira manifestação por volta de 1908, conforme afirma Inimá Simões (1999, p. 21), através da atuação de padres católicos na cidade de São Paulo, que cortavam segmentos tidos como “impróprios” dos filmes exibidos:

Foi no teatrinho do Grêmio São Paulo, mantido pela Igreja Católica, bem no centro da capital paulista, perto das duas principais estações ferroviárias, que

se deram, provavelmente, as primeiras manifestações do que se poderia chamar de censura cinematográfica. Estamos em 1908, nos tempos pioneiros do cinema, e as projeções de filmes (ou fitas, como se dizia na época), constituem a atração máxima de feiras, circos, parques e espetáculos de mambembe. Um ano antes, Francisco Serrador, um jovem e audacioso empresário do ramo, havia aberto a primeira sala fixa de exibição, *Bijou Palacace*, na baixada da Avenida São João, próximo ao Vale do Anhangabaú, e seu tino comercial – que seria reconhecido pelo Brasil inteiro nas décadas posteriores – indicava o caminho de abrir novas salas. Para isso, havia alugado o galpão dos salesianos, onde nada se projetava sem o prévio exame de um reverendo. Quando o fiscal de batidas considerou uma das fitas impróprias para a projeção, por conta de algumas passagens, Serrador explicou pacientemente que bastava cortar aquele trecho sem haver necessidade de suspender a atração toda. O que pareceu um mero *insight*, tornou-se uma ação sistemática. Ali, no largo do coração de Jesus, os padres aprenderam o manejo da tesoura e a maneira de emendar os cortes.

Na Suíça e na França, destacaram-se os primeiros esforços na utilização do cinema em torno de um projeto de educação moral e catequese, iniciados com as práticas do vigário suíço Josph Alexis Joye, que durante o decorrer dos anos 1900, fez uso sistemático do audiovisual (inclusive na posição de realizador) para o catecismo de crianças, dos jovens e adultos. No pós-guerra, além da ação individual de membros do clero interessados no uso do novo meio de comunicação de massa, tais países também protagonizaram a formação de comissões responsáveis pela produção, distribuição e promoção de películas de conteúdo relativo à educação religiosa, como a *Lux-Film*, e a francesa “*La Maison de la Bonne Presse*”. A forte atuação dos católicos, também foi responsável pela organização, sob a liderança do cânone Joseph Raymond do primeiro congresso de cinema em Paris no ano de 1928, que resultou, por sua vez, na produção e publicação de um dossiê sobre as relações entre o audiovisual e o catolicismo (CHAVES, 2018, p.30-31).

A preocupação com o controle da sétima arte também se fez presente na Alemanha, com a publicação de um periódico cinematográfico de conteúdo moralizante intitulado *Filmrundschau*; e na Bélgica, em que se registrou uma busca sistemática pelo domínio de todos os aspectos relativos ao cinema, com o controle católico de cinquenta e dois cinematógrafos, e na criação, na década de 1920, de uma agência de produção e distribuição, nomeada de *Brabo Film* (CHAVES, 2018, p.31).

Tais práticas supracitadas, apesar de configurarem esforços que se colocaram de maneira incisiva em torno de controlar o audiovisual, ocorreram nos países europeus de maneira difusa, descentralizada e com pouca articulação entre si, sendo oriundas, sobretudo, das preocupações do Vaticano com os avanços da modernidade e com a já supracitada

posição ocupada de busca pelo controle dos meios de comunicação de massa modernos. Como veremos nos capítulos subsequentes, apenas a partir das experiências de controle moral ocorridas em relação ao cinema americano, que os processos de moralização do cinema passam, com o estabelecimento da hegemonia de tal expressão cinematográfica no ocidente, a se articular em torno de um projeto delimitado e defendido oficialmente pelo Vaticano a partir da publicação da Encíclica *Vigilanti Cura* de 1936 que terá efeitos determinantes na efetivação de um projeto de moralização do audiovisual no Brasil.

II - O JORNAL *A IMPRENSA* (1936 E 1942): EMBATES POLÍTICOS E UM PROJETO “MORALIZADOR” CATÓLICO PARA O CINEMA

Como vimos anteriormente, o jornal *A Imprensa* foi um importante mecanismo utilizado pela Arquidiocese da Paraíba para estabelecer, dentro de um projeto evangelizador, seu lugar frente ao processo de modernização que chegava ao estado da Paraíba entre as décadas de 1890 e 1920. As transformações ocorridas no período impuseram a necessidade de uma atuação diferente por parte da Igreja Católica que, afetada pelo processo de separação com o Estado através da Romanização e percebendo a ameaça de novas ideologias e projetos políticos que visavam à construção de uma sociedade cada vez mais secular, passou a ocupar um lugar de guardião dos portais da modernidade, ao buscar o controle do acesso do público à nova realidade que se desenhava.

Desta forma, o jornal ocupou o lugar de porta voz do discurso da cúria paraibana, estabelecendo-se como um dos principais pontos de diálogo com os fiéis (ou, pelo menos, com aqueles que se encontrassem aptos à leitura), seja na denúncia de elementos deste período de transformações que se encontrassem em oposição aos preceitos defendidos pelo catolicismo, seja no combate às ideologias que figuravam como ameaça ao lugar de poder ocupado pela Igreja, ou até mesmo na busca da resolução de problemas materiais enfrentados pela arquidiocese. Uma posição que não somente consolidou o jornal frente aos interesses episcopais locais, como também garantiu uma circulação cada vez maior entre os leitores do estado nas primeiras décadas do século XX.

Conjuntura esta que favoreceu, na década de 1930, a ocorrência de um processo de crescimento e ampliação do impresso que, ampliando seu prestígio frente à população paraibana, expandia-se não somente no seu alcance em relação aos leitores dos mais diferentes logradouros pertencentes à diocese, mas também, nas melhorias técnicas que passavam a figurar em suas páginas (como, por exemplo, o uso de imagens) e no tocante à cobertura jornalística, que passava a inserir diariamente, notícias de caráter regional, nacional e internacional (ARAÚJO, 1986, p. 42-43).

No ano de 1937, o impresso se encontrava sob a direção do padre Carlos Coelho, nascido na capital da Paraíba em 28 de dezembro de 1907 e filho do Dr. José Vieira Coelho e de Maria Emerentina Gouvêa Coelho. Após ordenar-se padre, ascendendo ao presbiterato no dia 09 de fevereiro de 1930, passou a ocupar várias posições de destaque da Arquidiocese,

como diretor do Colégio Padre Rolim no município de Cazajeiros, professor do Seminário da Paraíba e Capelão do Colégio Pio X da capital do estado, chegando à posição de diretor do Jornal A Imprensa no ano de 1932, para substituir o diretor anterior (Mauro Coelho). O religioso exerceu tal função até o ano de 1942, quando ocorre o fechamento do impresso por ordem do então interventor Ruy Carneiro¹⁴ (SANTOS, 2010 p. 90-91).

Apesar das fontes consultadas não especificarem o período e a área de atuação, consta que, durante as décadas de 1920 e 1940, o impresso tinha como principais colaboradores, Batista Leite, Clodoaldo de Oliveira, Luiz Delgado, Eliseu Lira, J.V. Coelho, Paulo Cintra, Hortêncio Ribeiro, Pe. José Delgado, Pe. J. Cabral, Orlando de M. Henriques, Serafim Leite, Eudésia Vieira, João Carlos Bezerril, Dom Luís Godde, J. Farias Pimentel, Chileno de Alverga, Ivan Bichara (ARAÚJO, 1986, p. 42), Nelson de Almeida Prado, Francisco Gomes de Lima, José Medeiros Delgado e Raphael Barros Moreira (SANTOS, 2010 p. 90-91). Uma equipe que contava com membros do clero e leigos na missão de reportar as notícias do dia sob o olhar evangelizador do catolicismo.

Na época analisada, a formatação do jornal contava com uma divisão objetiva em cinco partes fundamentais. A primeira, referente à primeira página do impresso, continha as manchetes do dia, e prévias das matérias que teriam maior destaque ao longo da edição. Era um espaço em que notícias referentes ao mundo secular dividiam espaço lado a lado com destaques do campo religioso, de modo que já se representava a intencionalidade do impresso em relação às coberturas realizadas visto que, a convivência organizacional de coberturas em relação ao mundo material e espiritual, abarcava uma concepção evangelizadora que se fazia presente em tudo o que era trabalhado no impresso. Desta forma, a distinção sobrenatural entre paraíso e mundo terreno não existia nas páginas do jornal *A Imprensa*, o reino de Deus já havia arrebatado a todos e a verdade evangelizadora permeava todas as seções da publicação.

Após a capa, se encontrava a seção intitulada *Vida Social*, responsável por cobrir a vida social das famílias mais abastadas e poderosas do estado (na subseção *cousas da cidade*), e trazer notícias advindas tanto do interior da Paraíba, como também, de outros estados como Pernambuco ou Rio Grande do Norte. Seguindo na publicação, chega-se à sessão *Vida Católica*, responsável por tratar de maneira específica do projeto evangelizador católico, tenho publicado diariamente sermões, orações, cartas pastorais e até mesmo encíclicas papais, de modo a estabelecer uma ponte entre o público leitor e a institucionalidade do catolicismo.

¹⁴ As circunstâncias de fechamento do jornal serão trabalhadas no primeiro subtópico deste capítulo.

De maneira autoexplicativa, a terceira parte do impresso, intitulada simplesmente de *Informações*, era responsável por trazer várias informações relativas às atividades comerciais desenvolvidas no estado, contendo variações diárias do câmbio, do preço de materiais para a exportação (como o algodão, charque, arroz, banha, feijão, etc.) e da movimentação de meios de transporte como ônibus, trens e embarcações. Por fim, a contracapa do jornal trazia notícias que tiveram uma cobertura menor do que as que se apresentavam nas seções anteriores e, em um lugar de destaque, figurava a sessão *Cinema, Teatro & Rádio*, responsável pela cobertura de tais meios artísticos.

Em relação às mudanças editoriais ocorridas no período, a sessão *Cinema, Teatro & Rádio* passa a ter uma posição variante no impresso a partir do ano de 1938, saindo da contracapa do jornal e passando a figurar na parte relativa à *Vida Social*. Embora no dia 01 de janeiro de 1942, o jornal tenha passado por uma grande reformulação, tendo seu número de páginas diminuindo pela metade (que caiu de oito para quatro), a estrutura descrita acima não sofreu alterações.

Foram encontradas poucas informações disponíveis ao longo do período selecionado para esta pesquisa acerca dos valores estabelecidos pelo impresso para assinaturas e para a compra de exemplares avulsos. Informações editoriais estas que, apenas se fizeram presentes na edição de 17 de fevereiro de 1937.

Figura 1 – Informações editoriais do jornal *A Imprensa*



Fonte: *A IMPRENSA*, 17 de fevereiro de 1937.

Pelas informações demonstradas na imagem acima, além de se confirmar a circulação do impresso por outras regiões além de João Pessoa, através dos preços de assinaturas em relação ao interior da Paraíba e a outros estados (além da presença de notícias de outros logradouros da região Nordeste), foi tornado possível pelo anúncio, diálogos com o público leitor através de correspondência. Também foi reafirmado o compromisso do jornal com os valores morais presente na disciplina e nos dogmas católicos, o que pode ser percebido nas discussões estabelecidas em relação ao cinema trabalhadas no terceiro capítulo.

2.1 ANTICOMUNISMO E INTEGRALISMO: DISPUTAS E REPRESENTAÇÕES NA POLÍTICA NACIONAL E LOCAL

Como vimos anteriormente, na tentativa de consolidar seu lugar de poder frente à nova conjuntura trazida pela modernidade, a Igreja Católica passou a adotar um discurso de combate às novas ideologias que, oriundas nas transformações que acometeram o ocidente nos séculos XIX e XX, figuravam como ameaças à posição ocupada pela instituição frente a seus fiéis. As cidades se modernizavam-se, se tornavam mais rápidas, novas tecnologias surgiam e, com tudo isso, a promessa de uma realidade em que a religião se encontrasse fora das esferas de poder se desenhava, preocupando os membros do Clero, que viam nos projetos de sociedade trazidos por ideais oriundos do liberalismo, do positivismo, do republicanismo e de outras filosofias como as fontes de onde o fantasma da laicidade se escondia.

Dentre as novas ideias e projetos que se apresentavam na época, o comunismo figurou como a principal preocupação por parte da Igreja Católica, cujo combate ocupou um espaço central na luta dos católicos contra os chamados “desvios da modernidade” e determinou vários posicionamentos ostentados pelo clero ao longo da primeira metade do século XX. Para o catolicismo, comunismo era enxergado como inimigo absoluto, tanto pela possibilidade de conquista das classes trabalhadoras, como também pelos questionamentos que tal ideologia impunha às instituições religiosas. Tais ideias não se constituíam apenas em propostas de renovação social e econômica, mas sim um projeto de sociedade cujas bases filosóficas entravam em concorrência com o cristianismo no tocante ao fornecimento de uma explicação para o mundo e de um conjunto de práticas de cunho moral ou moralizante. Os postulados básicos da Igreja encontravam oposição na doutrina materialista iniciada pelo trabalho de Karl Marx, como a existência de Deus e a defesa da caridade cristã, que eram substituídos por uma proposta revolucionária de transformação radical do modo de produção

capitalista, através do acirramento das contradições existentes na luta de classes (MOTTA, 2000, p.38). Conjuntura esta que ensejou, por parte do vaticano, a busca por formas mais eficientes de combate ideológico.

A força das ideias comunistas, materializada pela fundação, expansão e crescimento de partidos ao longo do ocidente, engendrou a prática conhecida como anticomunismo, cuja definição é trabalhada pelo professor Rodrigo Patto de Sá Motta:

A definição de anticomunismo é, em princípio, relativamente elementar. Mas tal aparente simplicidade recobre uma realidade bastante complexa. Anticomunistas seriam os indivíduos e grupos dedicados à luta contra o comunismo, pela palavra ou pela ação. A base de sua atuação estaria centrada, portanto, numa atitude de recusa militante ao projeto comunista. Ressalte-se, comunismo entendido como a síntese marxista-leninista originadora do bolchevismo e do modelo soviético (MOTTA. 200, p. 04).

Desta forma, grupos sociais que se encontravam temerosos em relação à “ameaça vermelha”, se organizaram em torno de uma articulação contraofensiva com o objetivo de impedir a realização do projeto comunista. Aquilo que nasce da oposição dialética, do medo e da insegurança, transformou-se em “um movimento organizado a partir da necessidade percebida por algumas lideranças conservadoras de conter a escalada revolucionária” (MOTTA. 200, p. 05). Neste âmbito, a ocorrência da Revolução de 1917, foi responsável por alçar tal prática organizada ao nível internacional, visto que, o risco apresentado pelo sucesso da experiência russa aliado às dificuldades acarretadas pelo término da Primeira Guerra Mundial trazia consigo um contexto de instabilidade passível a favorecer a proliferação de ideais revolucionários pelo ocidente. Para evitar tal conjuntura, restou aos países empenharem-se na repressão política e na propaganda anticomunista (MOTTA. 200, p. 16).

Este foi o contexto da chegada das práticas anticomunistas ao Brasil, no qual sua propagação não se limitou apenas aos esforços do Estado, tendo a participação fundamental de grupos da sociedade civil que se lançaram no campo de batalha para dedicarem-se, sobretudo, nas práticas propagandísticas e discursivas. Dentre tais grupos, a Igreja Católica e a imprensa ocuparam um lugar de destaque, dada a preocupação desde cedo expressada pelos católicos com a ameaça da ruptura por meio de uma revolução e o pioneirismo da imprensa brasileira em inaugurar a campanha contra o comunismo a partir da crítica à Revolução de Outubro (MOTTA. 200, p. 16-20).

Neste âmbito de combate às representações ameaçadoras que assombravam a estabilidade das instituições conservadoras, se dá a atuação da Arquidiocese da Paraíba que, a partir de seus recursos de evangelização protagonizou o uso de tais práticas nas três primeiras

décadas do século XX. As primeiras representações do clero paraibano em relação ao anticomunismo se fizeram presentes a partir do Jornal *A Imprensa* (meio de comunicação oficial da instituição), que desde o ano de 1902, a partir do editorial intitulado de “O Socialismo” (publicado no dia 09 de fevereiro de tal ano), já denunciava os supostos males inerentes à ideologia revolucionária (NETO, 2018, p. 144).

Nas palavras publicadas no impresso, a Igreja afirmava que o elemento basilar de construção da filosofia socialista era a negação de Deus e representava tal corrente ideológica como uma força maligna deletéria que caminhava sorrateiramente para destruir a ordem social e tornar miseráveis as condições de vida da população. Uma representação que é reforçada em matérias que figuraram nas décadas de 1910 e 1920, como o editorial “Evolução Socialista – A obra negativa do socialismo atheu, sem religião, sem família e sem propriedade”, publicado em 09 de outubro de 1919, que denunciava a “perigosa serpe do anarquismo” como uma variante oriunda do socialismo que emergia rapidamente através de um liberalismo contraditório e criminoso. Uma emergência que, segundo o clero paraibano, já se fazia presente no continente europeu e ameaçava adentrar o continente americano para estabelecer uma nova ordem social (NETO, 2013, p. 123-124).

Posicionamentos estes que, reforçados pelas cartas pastorais publicadas pela Arquidiocese na década de 1920, reforçavam duas associações que se tornaram taxativas do discurso católico paraibano nas três primeiras décadas do século XX. A primeira, consiste na percepção do socialismo como fruto dos chamados “desvios da modernidade”, estando assim, próximo às ideologias que surgiram com o estabelecimento da nova realidade que se desenhava desde o final do século XIX. Para os católicos, apesar de tal ideologia figurar como a principal ameaça ao seu projeto de evangelização, o advento de ideias socialistas só seria permitido em meio a uma sociedade que tendia à laicização, logo, o liberalismo e o republicanismo eram enxergados como facilitadores para a proliferação de ideias revolucionárias. Além de tal associação, também se reforçava a ideia de que o comunismo, o socialismo e o anarquismo estariam diretamente relacionados e fariam parte do mesmo corpo doutrinário, uma representação que facilitava no combate estabelecido pelos religiosos a tais princípios teóricos de organização da sociedade (NETO, 2013, p. 124).

No entanto, conforme afirma Rodrigo Patto (2000, p. 22), apesar das elites políticas nacionais e da Igreja Católica temerem a possibilidade de atividades revolucionárias em território nacional (um temor reforçado pela existência de grupos organizados, atividades grevistas e, sobretudo, pela fundação do Partido Comunista no ano de 1922), no período entre

1917 e 1929, o comunismo foi encarado de maneira predominante como uma ameaça distante, uma questão que dizia mais respeito às realidades do velho mundo do que as existentes no novo. Os brasileiros eram pouco afetados pela guerra revolucionária que estava ocorrendo na Rússia, logo, apesar de compreenderem as possibilidades reais do pensamento revolucionário se proliferar por entre a classe trabalhadora nacional e tentarem estabelecer estratégias organizadas de combate anticomunista (que atuavam na época, sobretudo no âmbito das representações), os setores conservadores da sociedade não enxergavam tais ideais como desafios imediatos. Quadro este, que só se transformou a partir dos movimentos “revolucionários” de 1930, que contribuíram para que o comunismo saísse da representação de uma mera ameaça alienígena para ocupar a posição de perigo interno (MOTTA, 2000. p.22).

Segundo Marinalva Barbosa (2007, p. 107), a década de 1930 pode ser vista como um período em que a crise das ideologias liberais atinge seu apogeu, a partir da ascensão de valores e ideias reacionárias de caráter autoritário. Um fenômeno que tem sua gênese na Europa a partir do êxito de movimentos fascistas, que levaram países como Itália e Alemanha à supremacia do poder executivo, em detrimento de seus sistemas políticos preexistentes, e dos direitos civis antes garantidos em lei, como o da liberdade de imprensa.

No Brasil, o movimento político que depôs o então presidente Washington Luiz no dia 24 de outubro de 1930, teve como resultado, a ascensão ao poder de Getúlio Vargas, cujo governo, além de se colocar como um processo de modernização política do país, teve como principal característica, a centralização monolítica do poder e a presença, por meio da construção de um aparato legal e institucional, do Estado em diversos âmbitos da vida social, de modo a garantir sua supremacia frente aos demais agentes sociais que também se encontravam empenhados na busca pelo controle hegemônico da população. Algo que se mostrou logo nos primeiros momentos da nova administração, a partir da publicação do decreto nº 19.398 (de 11 de novembro de 1930), responsável tanto pela dissolução do Congresso Nacional e das câmaras municipais e estaduais, como também por oficializar as atribuições discricionárias do chefe de estado, que passava a reunir atribuições do executivo e legislativo (BARBOSA, 2007, p. 105-106).

Desta forma, a manutenção de um Estado centralizador e controlador colocava o novo governo em uma disputa com agentes sociais que buscavam a manutenção de seu espaço de poder frente à nova modernidade que se desenhava no século XX, e também, com as novas forças políticas emergentes no Brasil. Para o funcionamento da nova administração, se fazia

necessário o estabelecimento da ordem e, para alcançar tal objetivo, era preciso combater quaisquer ideais que pudessem se colocar como ameaças à hegemonia estatal. Dentre tais ideologias que se mostravam como obstáculos à consolidação da Era Vargas, o comunismo, apesar de ter seus postulados constantemente combatidos pelo campo conservador, ganhava mais adeptos a cada dia, sobretudo de jovens intelectualizados que, percebendo a falência tanto do modelo liberal após a crise de 1929, quanto da política tradicional a partir da derrocada da República Oligárquica buscava caminhos alternativos de projeto de sociedade. Uma conjuntura que tornava as ideias dos seguidores do marxismo-leninismo cada vez mais atraentes, sobretudo após a adesão do líder tenentista Luiz Carlos Prestes à causa do proletariado (MOTTA, 2000. p.23).

Assim, além de se estabelecer como o principal adversário do projeto de evangelização da Igreja católica, o comunismo passava a figurar também como uma ameaça combatida internamente pelo Governo Vargas, estabelecendo uma conjuntura propícia para a aproximação de projetos anticomunistas de perseguição, combate, difamação e demonização aos grupos revolucionários entre tais agentes sociais. Um cenário que foi fortalecido com o advento de uma nova corrente ideológica que surge no Brasil no começo dos anos 1930, como fruto do contexto de crise política e econômica que marcou o ocidente na época, o Integralismo.

Fundada em 07 de outubro de 1932 por Plínio Salgado, a Ação Integralista Brasileira (AIB) foi um movimento político de caráter fascista que, correspondendo ao contexto citado anteriormente de falência das democracias liberais e influenciada pelos governos de extrema direita de Hitler e Mussolini, estabelecia um novo projeto de sociedade que, em combate ao liberalismo e ao comunismo, visava a formação de uma nova sociedade militarizada e voluntarista que, governada por um Estado forte e interventor, buscava a formação de seus cidadãos enquanto soldados em defesa da nacionalidade, em combate às ameaças estrangeiras. Uma nova corrente ideológica, cujas bases se resumiam no lema “Deus, Pátria e Família” (SOUZA, 2015, p. 29).

O caráter antimoderno de crítica às democracias liberais que emergiram dos processos ocorridos no final dos oitocentos, o nacionalismo de caráter interventor e, acima de tudo o anticomunismo ostentado pelos integralistas (também conhecidos como “camisas-verdes”), configuravam pontos de aproximação com a Igreja Católica e, posteriormente, com o Governo Vargas, ao passo que o catolicismo figurou como um dos principais apoiadores e propagadores das ideias difundidas pela AIB.

Tal doutrina chegou a terras paraibanas a partir da fundação da AIB-PB no dia 16 de julho de 1933 e encontrou forte apoio na Arquidiocese local, que desde antes da chegada oficial da organização fundada por Plínio Salgado no estado, já promovia suas ideias através do jornal *A Imprensa*. O jornal católico não só abria espaço para publicações de militantes do movimento, como também produzia de maneira autônoma, textos que buscavam engrandecer a causa dos camisas-verdes. Souza (2015, p. 124) detalha o entusiasmo demonstrado pelo impresso em relação ao integralismo:

Em muitas notas não autorais divulgadas, o grau de admiração e exaltação do movimento é tão exacerbado que não é possível detectar nem mesmo se a autoria é de um integralista, de um membro do jornal ou de ambos, já que existiam integralistas que trabalhavam no jornal, a exemplo de Hortensio Ribeiro e Ivan Bichara.

Nos editoriais e colunas presentes no impresso, construía-se uma representação do Integralismo como um movimento político forte, coeso, cuja organização baseada em de princípios de ordem, disciplina e hierarquia social; seria responsável por levar o país a um futuro grandioso, em que o fantasma do comunismo, do anarquismo e o socialismo não mais poderia aterrorizar o sono tranquilo do povo brasileiro.

Desta forma, o integralismo foi apresentado pelo jornal desde as primeiras aparições, como força nacionalista surgida em reação aos problemas vivenciados pelo Brasil, cuja concepção filosófica, sistema de convicções, valores e representações, configurariam a base de uma nova sociedade que tornaria possível a superação do materialismo, em prol da primazia aos valores espirituais, que, sob a tríade de Deus, Pátria e Família, permitiriam a libertação da população da precariedade social promovida pelas contradições da democracia liberal. Dentre as primeiras discussões publicadas, destaca-se a atuação de Chileno de Alverga, membro da AIB-PB responsável pela maioria dos textos integralistas presentes no jornal católico, que inaugurou sua participação, comentando elogiosamente o discurso de Plínio Salgado, na defesa de uma renovação integral para o Brasil (SOUZA, 2015, p. 87-88):

(...) Projetando num rasgo de destemor, as luzes de sua esclarecida inteligência ante o atualismo político nacional que, ao seu entender, estava a necessitar de uma renovação integral, provou sociedade a justeza do catecismo integralista como capacitado a levar a efeito uma revolução, moldada como é, na Ação, em que predominam os fatores espirituais, contrapondo-se ao feudalismo dominante em pleno século XX. (...) O mundo, na incerteza dos caminhos por que trilha, vazio de programas consentâneos com o bom senso e a razão, visando por querelas infundas entre o capital e o trabalho, não pode recusar o primado do espírito sobre a matéria (...) (A IMPRENSA, 11 agosto de 1933).

O texto publicado no jornal da Arquidiocese também deixa entrever outro elemento de aproximação entre os Integralistas e a Igreja, a estratégia utilizada para a arregimentação de seguidores. Como podemos observar, a conquista de novos adeptos era representada como uma ação de catequese, baseada na defesa de causas espirituais em detrimento das pertencentes ao mundo material, que buscava se misturar às práticas de evangelização promovidas pela Arquidiocese. Algo que garantiu uma receptividade de sucesso frente a uma sociedade majoritariamente católica, visto que, a identificação metodológica com o projeto evangelizador do clero paraibano garantia aos leitores não somente o reforço dos preceitos eclesiais a serem seguidos, mas também a possibilidade de participação na construção de um novo Brasil a partir da conversão à nova ideologia pregada pelos missionários do sigma. Tal projeto de reconfiguração da nacionalidade elevaria a figura do líder dos camisas-verdes Plínio Salgado a um patamar messiânico, dotado de um “idealismo construtor” capaz de combinar as aspirações e angústias do povo brasileiro na formulação de um projeto de sociedade renovador. Desta forma, se fazia clara a admiração dos Integralistas com os chamados “regimes de força” liderados por Adolf Hitler, Benito Mussolini e Oliveira Salazar e a busca pela reprodução do sucesso de tais experiências em território nacional, o que, conforme dito anteriormente, passava pela crítica às democracias liberais, exemplificadas em sua face mais quintessencial pelo regime dos EUA (SOUZA, 2015, p. 88), como nos mostra o texto abaixo, também escrito por Chileno de Alverga:

Democracia a “Dutrance!” Venho de há muito, acompanhando o evoluir vertiginoso da Norte América, seus costumes, suas leis, suas disposições reguladoras de comércio, seus institutos de defesa social agrárias, seus expedientes de combate ao marxismo e ao banditismo e, por sinal, já fiz em tempos idos nas colunas do “O Combate”, elogios plenos a esse envolver (Sem paga recompensa já se vê), contudo, ainda não compreendi outras inovações curiosas da velha república septentrional. Reporto-me ao processo em voga do Tio Sam, de não dar quartel aos homens de côr. É de pasmar. Avaliem os leitores que na terra da Liberdade, da Democracia e outras palavras bonitas, donde copiamos como “macaquitos” antigos dispositivos constitucionais e, onde existe, para o ilusionismo dos papalvos, uma democracia decantada em todas as líras pelas sensitivas do Poder, os negros são tidos como animais ferozes (Que fossem parias!), caçados à unha, postos em caldeiras de pez fervente, etc. (...) Sou pois, e com razão, desmitificado das excelências administrativas dos Estados Unidos. Pelo exposto é-nos preferível ficar com os regimes de força de Hitler, a Mussolini e, no Brasil o Integralismo, pois, ao menos, esses já estão demonstrando frutos auspiciosos, ao passo que aquele só nos apresenta digno de menção, a cremação dos seres humanos vivos, e a dissolução generalizada dos costumes e o banditismo oficializado, triste faceta, concludente do valor das suas diretrizes políticas administrativas. (A IMPRENSA, 12 de dezembro de 1933).

Por trás da crítica ferrenha ao liberalismo, se encontrava a tentativa de legitimação do projeto integralista como a forma superior de organização social de modo a persuadir o público leitor do impresso a unir-se à causa dos camisas-verdes. Configurava como mais um agente social que, frente às transformações decorrentes do advento da modernidade, disputava as mentes da população com outras correntes políticas. Assim, percebe-se que até mesmo o combate ao comunismo, representado como o grande obstáculo à nova ordem social proposta, vinha acompanhado de uma política de exaltação da superioridade das ideias de Plínio Salgado, que eram descritas como as únicas capazes de estabelecerem fim às ameaças propostas pela ideologia vermelha (SOUZA, 2015, p. 93).

Porque Plínio Salgado? A Ação Integralista Brasileira, hoje registrada como partido político de âmbito nacional é a única organização político-social que combate o comunismo Internacionalista. Esse combate não é, porém, uma atitude reacionária de ódio, o que seria praticar materialismo pelo método reverso. Contra o comunismo que nega, que quer destruir a Pátria e a Família o Integralismo orige, não como uma atitude literária, porém como fiel tradutor do sentimento e das aspirações da Nacionalidade, o lema de Deus, Pátria e Família. Por ele combate faz 5 anos, sem cansaço e sem pressa. Por ele trabalha mesmo contra a indiferença ou a hostilidade. Por ele 17 brasileiros, pais de família uns operários esses comerciantes aqueles outros estudantes, deram sua vida preciosa. Tudo dentro do maior espírito de amor e Fé. (...) Por que Plínio Salgado? Não há três candidaturas? Qual a razão dessa preferência ? A pergunta já é uma resposta. Sim, porque Plínio Salgado é o legítimo defensor das tradições cristãs da Nacionalidade; porque Plínio Salgado é o soldado humilde e indormido da dignidade da Família Brasileira; porque Plínio Salgado é o batalhador incansável da intangibilidade da Pátria; porque Plínio Salgado é a própria alma do Brasil o espírito guerreiro dos nossos antepassados, o decifrador corajoso e forte dos mistérios nacionais; porque Plínio Salgado é o único candidato que vencedor poderá dizer contemplando o resultado da pugna eleitoral: não ha nesta soma nenhum voto comunista, nenhum voto ateu, nenhum voto inconsciente – todos são cristãos. Como Abel ele poderá ofertar ao Senhor o fruto do seu esforço e da sua luta, com as mãos brancas e puras de servo fiel. (A IMPRENSA, 24 de julho de 1937).

Observando o caráter messiânico dado à Plínio Salgado no impresso, pode-se compreender duas questões fundamentais para a penetração das ideias integralistas no clero paraibano. A primeira, diz respeito ao personalismo decorrente de uma ideologia ancorada na defesa de um estado de força, visto que, da mesma forma que se deu em países que vivenciaram a subida de projetos fascistas ao poder, a identidade do líder integralista misturava-se, no campo das representações, ao próprio movimento, se fazendo impossível estabelecer as diferenças entre ambos. Com este processo, o dirigente da AIB acabava por figurar como a soma de todos os postulados defendidos pelos camisas-verdes, cuja crítica antimoderna e anticomunista era compartilhada pela Arquidiocese. A segunda questão, por

sua vez, dizia respeito ao reconhecimento dos limites das entidades estatais no combate anticomunista, justificando a atuação militante de outros agentes políticos em prol de se conter a ameaça vermelha.

No ano de 1937, a aproximação entre integralistas e a Arquidiocese da Paraíba, alcançou um patamar superior a partir da edição do dia 18 de fevereiro de 1937, com a inauguração da seção intitulada *Deus, Pátria e Família*. Tal novo segmento, de formulação da própria AIB-PB, passa a figurar como a principal forma de propagação dos ideais integralistas no jornal, possuindo periodicidade regular de publicação em todas as quintas feiras, até a edição do dia 19 de outubro de 1937, menos de um mês antes do movimento ser colocado na ilegalidade pelo governo ditatorial instaurado no ano de 1937.

Figura 2 – Primeira coluna *Deus, Pátria e Família* publicada no jornal *A Imprensa*



Fonte: *A IMPRENSA*, 05 de janeiro de 1937.

No primeiro texto publicado, a seção já explicou suas pretensões acerca da divulgação dos ideais integralistas no impresso:

Em virtude de um contrato verbalmente feito, entre a Chefia Provincial da Ação Integralista Brasileira na Paraíba do Norte e a direção da “A Imprensa”, a coluna Deus, Pátria e Família passará a publicar-se às quinta feiras, em meia página do jornal, visando maior desenvolvimento e relativa liberdade de movimentos, principalmente para evitar que se confunda por má fé, a guarida que os assuntos do Sigma têm recebido neste diário, atribuindo-lhes tendências integralistas. Além de artigos doutrinários, serão publicadas

notas de interesse da Ação, na Capital, no interior e no País, em geral de maneira que os camisas verdes paraibanos possam ter, na província um jornal informativo da marcha dos acontecimentos políticos encarados pelo prisma da responsabilidade da A.I.B (A IMPRENSA, 24 de julho de 1937).

Como se pode ver, a seção funcionou como uma voz oficial da AIB-PB que, nas publicações semanais, estabeleceu diálogos com o público leitor em prol de promover os postulados defendidos pelo integralismo. Também se faz claro que, mesmo garantindo o protagonismo de tais discussões, seus autores não possuíam a intenção de monopolizar o material publicado no impresso sobre o assunto. No entanto, ao longo do ano de 1937 a presença de um segmento destinado de maneira específica às discussões relativas ao movimento dos camisas-verdes, acabou por esvaziar o jornal de demais coberturas a respeito de tal temática. No lugar de uma cobertura mais extensiva das atividades e das teses dos membros da AIB-PB, o combate estabelecido pelo impresso contra os desvios trazidos pelo advento das sociedades modernas, se encontrava voltado para a ameaça comunista que, na década de 1930 se tornava cada vez mais presente no dia a dia dos brasileiros.

Conforme abordado anteriormente, o Estado que emergiu após os movimentos de 1930, tinha como um de seus objetivos primordiais, uma maior participação nos diversos âmbitos da vida social, de modo a consolidar sua hegemonia frente aos demais agentes sociais que se encontravam na disputa pelo controle dos corpos e das mentes da população brasileira. Nesta busca pelo controle governamental, o combate à ameaça revolucionária defendida pelo comunismo se fez necessária, fato que aproximou o Governo Vargas da Igreja católica que, buscando combater quaisquer elementos da modernidade que pudessem oferecer riscos à manutenção do projeto evangelizador também se empenhava no combate à ideologia de esquerda.

Apesar de, no período entre os anos de 1917 e 1930, a ameaça comunista ter sido associada à um problema externo, através do crescimento vivenciado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) ocasionado pela filiação de Luiz Carlos Prestes em 1934, pela formação da Aliança Nacional Libertadora em 1935 e, acima de tudo, pelo Levante Comunista de 1935 (chamado pejorativamente de “intentona comunista”), o combate às ideias revolucionárias passou ser reforçado pelo Estado e pela Igreja Católica, cuja atuação militante foi responsável pelo estabelecimento da chamada “primeira grande onda anticomunista” existente entre os anos de 1935 e 1937 (NETO, 2013, p. 124).

Na Paraíba, a situação econômica frágil e as disparidades entre as principais cidades do estado (que se encontrava em franco processo de modernização) e as zonas rurais, eram

enxergadas pela Igreja como terrenos extremamente férteis para a disseminação do comunismo, visto que, o quanto mais vulnerável o proletariado se encontrasse, mais disposto este se mostraria em organizar-se em um grupo reivindicatório revolucionário. Logo, no intuito de barrar o acesso da população paraibana a ideais que ameaçassem o lugar de domínio ideológico ocupado pela Arquidiocese, o clero paraibano passa a fazer uso de recursos baseados no controle eclesiástico da vida privada para guiar o proletário para longe do perigo vermelho. Desta forma, as autoridades religiosas paraibanas, passaram a atuar através de entidades assistencialistas como a União dos Operários e Trabalhadores Catholicos e a Juventude Operária Católica em João Pessoa (que possuía sucursais em João Pessoa e Campina Grande), de modo a desmaterializar a classe trabalhadora e afastá-la de uma vez por todas das garras da luta revolucionária (SOUZA, 2015, p. 121). Um contexto que vai favorecer uma aproximação da Arquidiocese com a administração do então governador Argemiro de Figueiredo.

Tendo assumido o governo do Estado da Paraíba no dia 25 de janeiro de 1935, Argemiro de Figueiredo enfrentou nos primeiros momentos de sua administração, um período marcado pela mobilização revolucionária, que se materializou na greve dos trabalhadores urbanos do mesmo ano e na proliferação de ideias oriundas do comunismo, anarquismo, do socialismo e do antifascismo entre segmentos sociais importantes como intelectuais, professores, médicos e estudantes. A empolgação causada por tais ideologias preocupava o Estado que, procurando uma estabilização econômica e social após a destruição causada pela crise de 1929, passou a efetivar medidas que tivessem como objetivo o refreamento de qualquer tentativa de contraposição à ordem institucional. Uma atuação que ensejou a criação, na capital paraibana, da Delegacia de Ordem e Política Social - DOPS para coibir práticas interpretadas como “subversivas” (SILVA, 2017, p. 59-60).

No entanto, o ambiente de ebulição política promovido, sobretudo, pela ANL através das sucessivas ondas de manifestações e paralizações laborais, contribuiu para sustentar a ilusão de que uma eventual tentativa revolucionária de ruptura institucional, além de ser bem-sucedida, possuiria um amplo apoio popular. Uma percepção errônea incentivada pela direção do Partido Comunista Brasileiro, que serviu como base para que os militantes das principais regiões do país passassem a planejar uma revolução por meio das armas. Uma tentativa de insurreição que se deu no dia 23 de novembro de 1935, com o início do Levante Comunista de 1935, que teve suas primeiras instâncias na tomada do 21º Batalhão de Cavalaria da cidade de Natal e do 29º Batalhão de Cavalaria do Estado de Pernambuco. As agitações ocorridas na

Região Nordeste deram base para a aprovação no Congresso Nacional do *estado de sítio* que, após sua promulgação, serviu para garantir o sufocamento imediato dos levantes que estavam se instaurando na região e que viriam a eclodir no Rio de Janeiro.

A posição geográfica ocupada pelo Estado da Paraíba garantiu a este um papel fundamental na repressão das insurreições dos estados vizinhos (SILVA, 2017, p. 60-61), o que possibilitou ao governo de Argemiro de Figueredo, sob o pretexto da ameaça de levantes comunista e da necessidade do estabelecimento da ordem, a manutenção do território paraibano sob o Estado de Guerra, com um uso extensivo do aparato repressor da força policial e com a suspensão ou flexibilização de direitos e garantias civis. Para a garantia da estabilização social a ameaça comunista precisava ser completamente neutralizada, uma conjuntura que permitiu que muitos intelectuais, estudantes, trabalhadores e jornalistas que se encontrassem associados com o PCB, sofressem com o mais duro tratamento do Estado (NETO, 2013, p. 221).

No entanto, a busca pela neutralização das atividades dos comunistas de maneira a inviabilizar quaisquer tentativas futuras de tomada do poder, trazia consigo a necessidade do estabelecimento de alianças para que o combate aos vermelhos fosse realizado em mais de uma frente. Os membros do clero local, percebendo nas desigualdades sociais um fator de proliferação dos ideais revolucionários, trabalhavam em torno de uma desmaterialização do comunismo paraibano através do investimento em organizações e práticas assistencialistas, de modo a estrangular a luta de classes por meio da caridade cristã. O Estado, por sua vez, também trabalhava em prol da desmobilização dos movimentos de esquerda, fazendo uso de seu aparato de repressão institucional. Este foi o contexto que intermediou a consolidação de uma aliança entre o governo no Estado e a Arquidiocese da Paraíba, no qual ambos os agentes sociais colaborariam na busca pelo esvaziamento da subversão local em uma relação de auxílio mútuo (NETO, 2013, p. 254).

A dinâmica de cooperação com o governo de Argemiro de Figueredo, produziu um fortalecimento no anticomunismo da Arquidiocese, que passou a referendar as ações de repressão proferida pela DOPS-PB, chegando ao ponto de tomar os depoimentos colhidos pela delegacia dos indivíduos detidos e acusados de serem partícipes do Levante de 1935 como verídicos, sem estabelecer o devido questionamento das condições em que tais testemunhos teriam sido realizados (condições estas que, em muitas vezes estavam envolvidas práticas de tortura). Uma postura que teve continuidade através da publicação em 08 de março de 1936, fazendo uso do material colhido pelas forças policiais supracitadas, de um histórico

dos comunistas atuantes na Paraíba, que os estabelecia como próximos à ANL (NETO, 2013, p. 255), na tentativa de relacionar qualquer um que estivesse alinhado com ideologias de esquerda, com a desordem e o caos.

Esse período de sorrateira propaganda extremista veio suceder ao advento da Aliança Nacional Libertadora, ruidoso movimento político-social de um nacionalismo de fachada (...) em que pretendia disfarçar-se o comunismo. Vinham assim os extremistas parahybanos se empenhando nessa tarefa de lenta fermentação revolucionária que, a princípio, se denunciava em forma de greves e de outras agitações proletárias (...). Ao ler as declarações das confabulações em torno de planos sinistros para a instauração do terror entre nós, o coração paraibano se enche de revolta por aquela tenaz propaganda que o nosso inconsciente liberalismo permitia e estimulava entre pobres figuras de operários joguetes inconscientes nas mãos de chefes ideologicamente pervertidos (A IMPRENSA, 08 de março de 1936).

A escalada autoritária do poder institucional, impulsionada pelo golpe do Estado Novo de 10 de novembro de 1937, foi de grande influência neste âmbito de acirramento nas representações anticomunistas produzidas pelo impresso, que passou a referendar de maneira mais direta o sistema policial repressivo governamental ao abrigar em suas páginas, artigos e matérias de caráter anticomunista enviada pelo Serviço de Divulgação da Polícia do Distrito Federal (NETO, 2013, p. 257), cujos textos publicados estão organizados na tabela a seguir:

Tabela 7 – Matérias enviadas pelo Serviço de Divulgação da Polícia do Distrito Federal

Título do Texto Publicado	Data de Publicação
“STALIN RESSUSCITA ANTIGOS PROCESSOS PARA OBTER NOVOS FUZILAMENTOS”	26 de janeiro de 1938
“O COMUNISMO CONDENADO PELA IGREJA”	27 de janeiro de 1938
“O SANGUE DOS MARTIRES É SEMEITEIRA DE CRISTÃOS. NA CHINA MAIS UM SACERDOTE É ASSASSINADO PELOS COMUNISTAS”	02 de fevereiro de 1938
“DESCOBERTO NA BAIÁ UM PLANO DE LEVANTE COMUNISTA. PRESOS OS VERMELHOS”	04 de fevereiro de 1938
“MENTIRA SOVIÉTICA”	04 de fevereiro de 1938
“CREANÇAS RUSSAS”	05 de fevereiro de 1938

Fonte: Anais do jornal *A Imprensa* referentes ao ano de 1938.

Em contrapartida, o governo de Argemiro de Figueredo, explorando a possibilidade de expandir a desestruturação do comunismo no estado para além da repressão policial cria, por

meio do decreto estadual nº 887 de 22 de Dezembro de 1937, o Serviço de Assistência Social (SAS), que tinha como função primordial a erradicação da mendicância por meio de ações como o amparo à crianças, mulheres e idosos abandonados; e pela administração da “Casa do Pobre”, local destinado para acolher desempregados e indivíduos sem teto. A administração ficou sob a batuta da Igreja, na pessoa do Cônego José Coutinho que, na época era fundador e presidente do instituto São José (SILVA, 2013, p. 84). Tal instituição configurou como mais um fruto da aliança entre a Arquidiocese da Paraíba e o Estado, que buscava investir no assistencialismo de modo a impedir que ideias revolucionárias.

O bom relacionamento estabelecido entre o clero paraibano e o governo de Argemiro de Figueiredo não se reproduziu na interventoria de Ruy Carneiro, seu adversário político, que, assumindo o governo do estado da Paraíba em 16 de agosto de 1940, tratou de expurgar a influência da administração anterior das esferas do poder público, conjuntura na qual a Igreja perdeu bastante de seu prestígio, sofrendo duas grandes derrotas. A primeira foi a exclusão da administração do SAS e de demais projetos de assistencialismo social o que retirou o protagonismo católico no processo de desmaterialização do comunismo no estado, visto que tal política de combate não mais ocupava um lugar de centralidade na administração (SILVA, 2013, p. 88-89).

A segunda derrota foi o fechamento do jornal *A Imprensa* em 31 de maio de 1942 por ordem do governo do estado, que, apesar de haver uma justificativa oficial fornecida que explica o motivo do encerramento do impresso a partir da publicação de uma nota sobre a suspensão de atividades de colégio católico em Catolé do Rocha; os motivos reais pelos quais as portas da redação do meio de comunicação católico se fecharam ainda não se foram descobertos e talvez nunca encontrem solução. No entanto, a perda de prestígio sofrida pelo clero ao longo da interventoria de Ruy Carneiro motivada pela proximidade ostentada pelos religiosos com seu antecessor, certamente figurou como um dos elementos que direcionou a mão do Estado para tal fim. Desta forma, após 45 anos de publicação, o jornal *A Imprensa* encerra sua circulação de maneira não cerimoniosa, só retornando no ano de 1946, após o término ditadura do Estado Novo.

2.2 A PUBLICAÇÃO DA ENCÍCLICA *VIGILANTI CURA* EM 1936 E O PROJETO MORALIZADOR PARA O AUDIOVISUAL

Como vimos anteriormente, apesar de todas as seções do jornal *A Imprensa* terem sido compreendidas pela Arquidiocese como artifícios para a discussão de um projeto evangelizador que se fizesse presente e relevante, não só na discussão estritamente eclesial, mas também em várias outras temáticas que abarcavam o dia a dia dos fiéis leitores; a seção intitulada *Vida Católica* tinha como principal preocupação, discussões mais tradicionais no que se diz respeito a relação dos indivíduos com a igreja de Roma. O segmento, além de trazer consigo orações, histórias de santos e discussões referentes especificamente a doutrina cristã pré-existente, também era um espaço destinado à divulgação das formas de comunicação oficiais do Vaticano, como as chamadas encíclicas papais. Desta forma, nos dias 17 e 18 de setembro de 1936, se deu a publicação da encíclica *Vigilanti Cura* no impresso.

Tal documento papal, que tinha sido originalmente publicado no dia 29 de julho do mesmo ano, configurava como a consolidação da atuação de vários grupos católicos que, como descrito anteriormente, se empenharam na tentativa de moralizar o cinema para a criação de um audiovisual que se encontrasse de acordo com os ditames estabelecidos pelo Clero. A busca por uma sétima arte purificada dos chamados vícios e imoralidades passou por representações de vários países que desenvolveram projetos independentes de controle moral do audiovisual, no entanto, apenas com o projeto de controle fílmico desenvolvido nos EUA para as produções de Hollywood que a moralização da sétima arte atingiu o patamar de coordenação internacional.

Nos EUA, a expansão do cinema ocorrida nas primeiras décadas do século XX, ancorou-se fortemente no sucesso de público e na expansão voraz da indústria, que se cristalizava sobre o controle dos grandes estúdios de Hollywood. Fato este, que tornou o audiovisual no país, desde o início, um objeto de disputas, sobretudo no tocante à forma de que o público expectador deveria perceber e absorver o material audiovisual. Assim como nas outras experiências citadas, as capacidades oferecidas pelo novo meio de comunicação de chocar um arcabouço moral pré-existente aos processos da modernidade, ocasionaram nas primeiras tentativas por meio de grupos da sociedade civil, do poder de polícia do Estado e de setores religiosos de obtenção de um controle incisivo sobre o cinema. Práticas que já acompanharam o audiovisual no país desde os primeiros anos de sua existência, como atesta Geovano Moreira Chaves (CHAVES, 2018, p.37):

Um exemplo notório desta situação pode ser exemplificado no sentido de que no seu primeiro mês de existência, o cinema já foi submetido à atividade censora por parte dos poderes públicos. Isto se deu, segundo Antônio Carlos

Gomes de Mattos, devido à exposição dos tornozelos da dançarina espanhola Carmencita, pelo cinestocópio de Thomas Edison, que foi condenada pelo senador norte-americano James A. Bradley.⁴¹ Três anos após, em 1897, a película “*People x Dorit*”, se tornou o primeiro caso de um filme levado a um tribunal norte-americano, onde o juiz entendeu que a vestimenta de uma noiva em noite de núpcias era um “ultraje à decência pública”. Já em 1907, ainda nos Estados Unidos, o *Chicago City Council* se tornou a primeira tentativa de controle local do cinema por meio de uma lei referente à censura, onde o superintendente geral da polícia ficou responsável pela concessão ou não de licenças para a exibição de filmes. Alegando falta de segurança, o prefeito de Nova Iorque, Gorge B. McCellan, no mesmo ano, mandou fechar os *nicklodeons* da cidade.

As ações se ancoravam na denúncia das brutalidades, da insinuação à violência, da presença de elementos referentes à sexualidade ou a qualquer temática tida como perversa e desviante, e não se limitavam apenas ao impedimento da exibição, também admitindo o corte e a mutilação de filmes que tivessem em seu conteúdo quaisquer uns destes elementos. O que, aliada à frequente ameaça de uma interferência estatal mais forte no controle das ações de produção e exibição, e a possibilidade de perda de mercado, determinaram a criação de uma possível solução para o impasse das imoralidades, as associações de autorregulação dos estúdios de Hollywood, que passavam a figurar como uma tentativa da indústria de controlar os excessos denunciados e manter sua autonomia. Organizações estas, que se fizeram presentes de maneira ao longo das duas primeiras décadas do século XX, ausentes de uma coordenação uníssona e de uma metodologia clara para a delimitação do que deveria ser combatido e subtraído das películas, se mostrando ineficiente para a função proposta e angariando a insatisfação dos setores sociais que demandavam uma postura mais assertiva (CHAVES, 2018, p.37-42).

Na década de 1920, o cinema americano, com o estabelecimento de seu sistema coordenado de produção e exibição, já ocupava lugar hegemônico frente às produções internacionais tanto em número de filmes realizados, quanto no modo de se contar histórias, uma posição que, frente ao insucesso das primeiras tentativas de autorregulação e a crescente pressão por um cinema moralizado, favoreceu ao fortalecimento das ações de controle estatal do audiovisual, com a autorização, a partir de 1922, para a criação de mecanismos legais de censura fílmica nos âmbitos estatal e local. Uma situação que colocava novamente em xeque a autonomia dos grandes estúdios que queriam operar livres das amarras governamentais (inclusive na possibilidade de inviabilização econômica, por meio da aplicação de leis antitrustes que divorciassem os campos produtor e exibidor) e desejavam uma boa relação

com o público, para mantê-lo indo aos montes em direção aos espaços de exibição (CHAVES, 2018, p.42).

Desta forma, produtores, distribuidores e demais integrantes da indústria cinematográfica, temendo sofrerem as consequências que se mostravam com uma não adequação às demandas por um controle moral do cinema, se viram na necessidade da criação de uma organização de autorregulação mais coordenada e consistente, que garantisse de maneira eficiente o objetivo proposto. Objetivando a resolução do problema que se mantinha sobre as cabeças dos grandes estúdios, foi fundada, em 1922, a *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), uma organização que, sob a administração de Will Hays (um dos mais respeitáveis e conhecidos líderes protestantes dos EUA), já era fundada com duas grandes tarefas a cumprir: a conquista de um grau de respeitabilidade com o público, e o estabelecimento de uma metodologia funcional para a moralização do audiovisual (CHAVES, 2018, p.43– 45).

Um desafio que, após duas experiências infrutíferas de formulação e aplicação de uma metodologia de censura ao longo da década de 1920 (formulações que se chamaram de “*The Formula*” e “*Don’t and be a Carefuls*”), denotava a necessidade da aplicação de uma noção de moral que, aglutinando em seu escopo diferentes visões e representações da realidade, pudesse se difundir de modo a naturalizar as práticas de moralização em relação aos agentes da indústria cinematográfica (que seriam diretamente responsáveis por sua aplicação no âmbito da realização) e em relação ao público expectador. Dado o protagonismo de organizações pertencentes à Igreja Católica americana na busca por um audiovisual longe de excessos, a noção de moralidade adotada pelo MPPDA como ponto de partida para purificação do cinema foi cristalizada em torno das representações oriundas do cristianismo, o que possibilitou a formulação, no dia 31 de março de 1930, do *Production Code* (ou Código Hays, como ficou também conhecido fora dos EUA), um conjunto de regras e diretrizes, formulado com a participação de membros do clero americano (como Daniel Lord, Martin Quigley e Joseph Inacio Breen), de modo a controlar o campo produtor cinematográfico com a especificação dos elementos fílmicos que deveriam ser evitados ou tratados de maneira cautelosa, sob a justificativa de preservação de uma moralidade em relação ao audiovisual. O estabelecimento claro e objetivo do discurso moral cristão como norte para a necessidade de controle do cinema nos âmbitos da produção e da expectativa configurou o diferencial em relação às experiências anteriores. O código de produção, que possuía um caráter extenso,

pretendia colocar-se como o instrumento definitivo no combate às imoralidades e excessos presentes no audiovisual (CHAVES, 2018, p.54– 59).

No entanto, apesar do Código da MPPDA ter se estabelecido como um padrão para a indústria, a produção cinematográfica permaneceu como um espaço de disputas entre os agentes pertencentes aos estúdios e os defensores da censura moral, ao passo que na década de 1930 o cinema de Hollywood ainda continuava, sob a ótica dos católicos, no caminho da imoralidade. O cinema levava expectadores aos milhares para os locais destinados à exibição e, embora a censura estabelecida fosse mais eficiente do que as experiências anteriores, não se fazia incomum a presença de películas que driblassem os preceitos do Código Hays para capitalizar em cima da curiosidade do público. Fato que ocasionou na busca por elementos pertencentes ao clero dos EUA a buscarem uma participação ainda mais forte e incisiva do que a estabelecida pela autorregulação da indústria. Tal foi o contexto, em 1933, para a criação da Legião da Decência, uma organização coordenada por bispos católicos que, assumindo a vanguarda na defesa pela manutenção de um controle moral para a sétima arte, passaria a militar por uma aplicação sistemática do código de produção e pelo controle do campo produtor por parte da Igreja Católica (CHAVES, 2018, p.68-82).

Como foi discutido anteriormente, o cinema norte-americano passou a ocupar uma posição hegemônica frente às outras expressões cinematográficas referentes aos diferentes territórios que se encontravam inseridos nos processos da modernidade, através de uma vasta produção realizada em massa pelo sistema de estúdios de Hollywood, que ganhava as salas de projeção ao redor do globo e conquistava milhares de expectadores.

A circulação das produções fílmicas oriundas dos EUA, era também acompanhada das práticas de censura moral que se estabeleciam de maneira coordenada em território estadunidense, que, ao dialogarem com as experiências difusas de moralização que ocorriam no interior dos países europeus e do Brasil, denotavam a necessidade de uma mobilização de coordenação internacional sistematizada, para agrupar as iniciativas da Igreja Católica para o controle moral do cinema em nível internacional, surgindo em 1928, o *Office Catholique Internationale Du Cinema* (OCIC) (CHAVES, 2018, p.73), uma organização, cuja atuação em diversos países do ocidente, ofereceu subsídios para a formulação de um posicionamento oficial da Igreja Católica Apostólica Romana em relação ao cinema, que se materializou em junho de 1936 com o lançamento da encíclica de nome *Vigilanti Cura*, assinada pelo Papa Pio XI. O documento do Vaticano, ao reconhecer o papel exercido pela sétima arte na formação de consciências, estabeleceu diretrizes para a ação dos católicos, defendendo arduamente a

necessidade do estabelecimento de uma classificação moral para os filmes e instruindo a criação de cineclubes nas paróquias e nas associações pastorais (CHAVES, 2012, p. 04-05).

Reconhecendo a importância dos projetos locais que, de maneira independente da administração do Vaticano, empenharam-se em torno da formulação de projetos para a moralização do cinema, o documento papal iniciava sua discussão congratulando os frutos obtidos nos EUA pela Legião da Decência, estabelecendo o protagonismo dos norte-americanos em uma sistematização mais complexa para o controle do audiovisual.

1. Acompanhamos com vigilante solícitude, como exige o Nosso ministério apostólico, cada obra dos venerandos antístites e de todo o povo cristão; por isto Nos foi sumamente consoladora a notícia de ter já sazornado frutos salutareis e porfiar ainda mais ricas vantagens aquela providente iniciativa, que fundastes há mais de dois anos e cuja realização confiastes de modo especial à "Legião da Decência", com o fito de qual santa cruzada, reprimir os abusos das representações cinematográficas.

2. Isso Nos oferece o ensejo, há tanto tempo almejado, de externar mais amplamente nosso parecer sobre este assunto, relacionado tão de perto com a vida moral e religiosa de todo o povo cristão. Antes de tudo Nos congratulamos convosco por ter esta Legião, guiada e instruída por vós e apoiada pela valiosa cooperação dos fiéis, já prestado, neste setor do apostolado, tão relevantes serviços; alegria tanto mais intensa quanto, angustiados, registrávamos que a arte e indústria do cinema chegara, por assim dizer, "em grandes passos fora do caminho", ao ponto de mostrar a todos, em imagens luminosas, os vícios, crimes e delitos" (*VIGILANTI CURA*).

Um protagonismo que foi reforçado posteriormente na bula papal, através do reconhecimento das dificuldades enfrentadas pela organização norte-americana em tentar empregar uma metodologia de moralização para o cinema, o que, estabelecendo a representação dos membros da organização de caráter moralizador como cruzados em uma guerra santa contra os desvios imorais que se faziam presentes nas telas.

9. Nesta gravíssima situação, Veneráveis Irmãos, fostes vós os primeiros a estudar o meio de defender contra o perigo iminente as almas confiadas aos vossos cuidados; instituístes a "Legião da Decência" como uma cruzada santa, fundada para reanimar enfim os ideais da honestidade moral e cristã. Muito longe de vós esteve a idéia de prejudicar a indústria do cinema; pelo contrário, vós a preservastes antes contra as ruínas, às quais são expostas as formas recreativas que degeneram em corrupção da arte (*VIGILANTI CURA*).

O destaque dado à experiência americana pelo documento do Vaticano pode-se justificar pelo escopo e pela complexidade alcançada na sistematização de um código que estabelecia o que poderia ser visto pelo público. Uma conquista que nenhuma outra experiência de moralização do audiovisual havia adquirido e que lograva àqueles responsáveis

por decidir o que ia ou não para os cinemas a uma posição de poder frente a indústria cinematográfica. No entanto, para além do sucesso da experiência protagonizada pela Legião da Decência, a consolidação de um modo de fazer cinema que se tornou hegemônico no ocidente pode ter garantido uma projeção maior aos esforços dos norte-americanos que, emergindo como a grande indústria cinematográfica em termos de produção e distribuição, estabeleceu uma forma de se produzir o audiovisual que tornou o padrão a ser seguido pelas demais indústrias nacionais. Desta forma, a eficiência de um projeto de controle fílmico nos EUA, poderia significar a propagação de um cinema moralizado ao redor do mundo.

Além da glorificação do modelo norte-americano de censura, a carta assinada pelo Papa Pio XI justificava a necessidade da existência de um controle do audiovisual sob os parâmetros do catolicismo, em uma concepção artística que estabelecia como objetivo final da arte, o engrandecimento dos indivíduos, de modo a aproximá-los do caminho da salvação. Para a Igreja, o consumo de filmes, músicas, livros ou quaisquer formas de produção artística deveria ter como finalidade não o mero entretenimento ou a fuga da realidade e sim a aproximação com o divino.

Toda a arte nobre tem como fim e como razão-de-ser, tornar-se para o homem um meio de se aperfeiçoar pela probidade e virtude; e por isso mesmo deve ater-se aos princípios e preceitos da moral. E concluíamos, com a aprovação manifesta daquelas pessoas de elite – ainda nos é consolador lembrar – ser necessário tornar o cinema conforme às normas retas, de modo que possa levar os espectadores à inteireza da vida e uma verdadeira educação (*VIGILANTI CURA*).

Uma concepção artística que não era majoritariamente compartilhada por membros do campo produtor. A construção de uma sétima arte edificante e engrandecedora ia de encontro aos parâmetros industriais que submetiam o cinema desde os anos 1920. Algo que era reconhecido pelo Pontífice que, admitindo também a impossibilidade material da entrada da própria Igreja no âmbito da realização, dependia do poder de influência do catolicismo para que um audiovisual moralizado pudesse se fazer realidade.

30. Por ser, porém, como Nós bem o sabemos, muito difícil organizar uma tal indústria, principalmente por motivos de ordem financeira, e como, de outro lado, é necessário exercer influência sobre todos os filmes para que não haja ação prejudicial, no que diz respeito à religião, moral e sociedade civil, é necessário que os pastores de almas se interessem pelos filmes que estão atualmente ao alcance do povo cristão (*VIGILANTI CURA*).

31. Quanto à indústria dos filmes, exortamos ardentemente aos Bispos de todos os países produtores, e especialmente a vós, Veneráveis Irmãos, a fazer um apelo a todos os católicos que de qualquer forma participam desta indústria. Eles devem pensar seriamente nos seus deveres e nas

responsabilidades que têm como filhos da Igreja; devem usar de seu empenho para reproduzir nos filmes que produzem, ou que ajudam a produzir, princípios sãos e morais. O número de católicos executores ou diretores, autores e atores nos filmes não é pequeno, e infelizmente sua influência na confecção dos filmes nem sempre foi de acordo com a sua fé e suas idéias. Será dever dos bispos estimulá-los a fazer concordar sua profissão com a consciência de homens respeitáveis e discípulos de Jesus Cristo. Aí, como em todos os campos de apostolado, os pastores de almas certamente encontrarão excelentes colaboradores nos que militam nas fileiras da Ação Católica, aos quais nesta Carta Encíclica fazemos ardoroso apelo para que dêem seu concurso sem tréguas e sem desfalecimento também a esta campanha (*VIGILANTI CURA*).

Tanto o processo de busca do controle do audiovisual, quanto o posicionamento e as direções oficiais determinadas pelo Vaticano se encontram contextualizados na tentativa de centralização e controle, por parte do Papa Pio XI, em relação a atuação de grupos católicos leigos que se encontravam em plena atividade desde o início do século XX. Buscava-se a criação de um instrumento que pudesse exercer uma função interventora oficial, em prol de um controle mais eficiente sobre a modernidade que se impunha em relação ao ocidente e de uma maior penetração da Doutrina Social da Igreja Católica, por entre os meios laicos da sociedade. Uma busca que teve na criação da Ação Católica, a sua primeira edificação (CHAVES, 2018, p.125).

Propondo-se como uma estratégia coordenada de controle dos avanços modernos que o novo século XX trazia consigo, a Ação Católica foi um movimento inaugurado em 1929 que atuaria, por meio de suas instâncias presentes nos países católicos, em prol da inserção da população no trabalho religioso. Tal movimento, chegou ao Brasil a partir da atuação do cardeal Dom Sebastião Leme, que já trabalhava em prol de integrar grupos e associações católicas pré-existentes, como Centro Dom Vital, Acção Universitária Catholica, Instituto Catholico de Estudos Superiores, Confederação de Imprensa Catholica e Confederação Internacional dos Operários Catholicos; em uma iniciativa coordenada. Surgindo assim a Ação Católica Brasileira, no ano de 1935 que passaria a funcionar no país como uma organização responsável por coordenar todos os grupos católicos leigos existentes no país (CHAVES, 2012, p. 124-126).

Como veremos no próximo capítulo, a atuação do MPPDA e do OCIC, e a publicação da encíclica *Vigilanti Cura* terão impactos profundos na formulação de um projeto de moralização do audiovisual no Brasil e no estado da Paraíba, sobretudo a partir da coordenação entre grupos católicos leigos e as dioceses estaduais, na qual a participação da Ação Católica Brasileira ocupou uma fundamental importância. A arquidiocese da Paraíba se

inseriu nesse processo de forma ativa, refletindo, por meio das publicações do jornal *A Imprensa*, em estratégias próprias para o controle do cinema e dos expectadores no estado.

III - A DEFESA DO “BOM CINEMA” NAS PÁGINAS DO JORNAL A IMPRENSA

Como vimos anteriormente, a pressão exercida por clérigos de diversas partes do globo, por organizações católicas e toda a extensa atuação da Legião da Decência em torno de estabelecerem o controle sobre o cinema resultou na publicação da encíclica papal *Vigilanti Cura*, que, sendo compreendida como um marco nas relações entre o catolicismo e o audiovisual, configurou o ponto de culminância de todas as iniciativas tomadas pelos católicos em prol da promoção de um cinema “limpo, moralizado” e em concordância com os desígnios estabelecidos pela Igreja de Roma. A partir de sua publicação, dirigentes dos vários setores da hierarquia católica possuiriam um documento oficial que lhes serviria de base para a orientação e justificação de sua atuação em relação ao audiovisual (CHAVES, 2012, p. 85).

Na Paraíba, apesar de se encontrar na periferia de tais processos, a circulação das discussões a respeito da moralização do audiovisual encontraram no jornal *A Imprensa* (de propriedade da Arquidiocese), um centro de difusão e de defesa, dada a atuação da Igreja Católica no local que, em concordância com a postura demonstrada pela instituição no ocidente cristão, buscava também se colocar como instância de controle da modernidade.

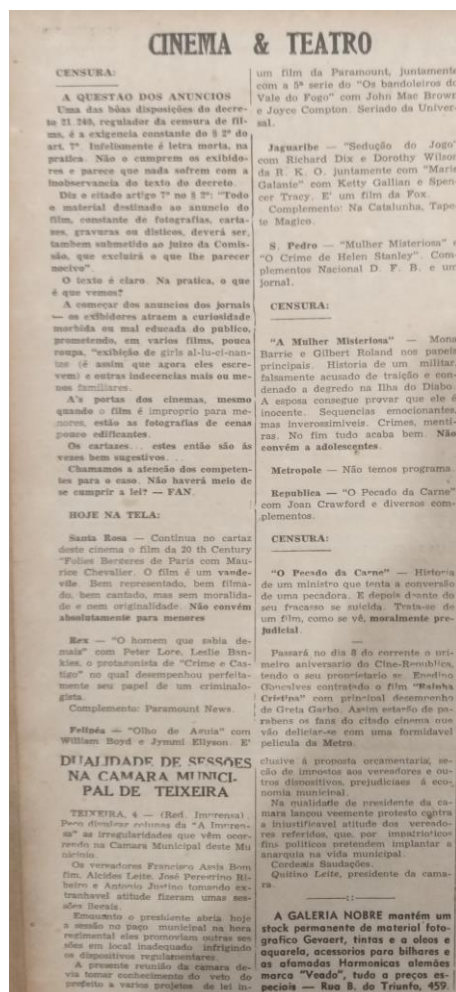
Figura 3 – Primeira página do jornal *A Imprensa*, de 05 de janeiro de 1937, edição de estreia da secção *Cinema & Teatro*



Fonte: *A IMPRENSA*, 05 de janeiro de 1937.

Desta forma, a partir de 1930, o periódico passou a dedicar colunas e editoriais à condenação das imoralidades presentes no audiovisual e, respondendo às recomendações do Vaticano presentes na bula papal de 1936, incluiu no ano seguinte, uma secção do jornal para os assuntos de cinema, teatro e rádio (LEAL, 2007, p. 122). Tal segmento, intitulado inicialmente de *Cinema & Teatro*, passou a figurar na ampla maioria das edições do jornal desde sua primeira aparição no dia 16 de janeiro, se tornando um espaço tanto para a divulgação da programação dos cinemas da capital paraibana, quanto para a educação e controle do público fiel através de discussões sobre sétima arte dentro dos parâmetros morais defendidos pela Igreja, que se debruçavam sobre diversas questões que partiam, tanto da denúncia de supostas “imoralidades e excessos” presentes em produções de grande repercussão, como também de questões relativas à elementos narrativos e estéticos presentes dentro da linguagem cinematográfica. Conforme se pode observar na figura selecionada abaixo:

Figura 4 – Secção *Cinema & Teatro* do jornal *A Imprensa*, de 05 de janeiro de 1937



Fonte: *A IMPRENSA*, 05 de janeiro de 1937.

Em relação ao espaço ocupado pela secção no corpo do jornal, sua escolha inicial, ao que parece, foi realizada de modo a que pudesse aparecer de maneira intuitiva no olhar do leitor ao passar de páginas, ocupando durante todo seu primeiro ano, na última página do jornal (página 08), no quadrante superior esquerdo. Uma posição que corroborava com os objetivos doutrinários do impresso, pois, ao garantir que o segmento fosse naturalmente visto, aumentariam as possibilidades de este ser lido pelo público. Compreendendo tal preocupação, aliada à rapidez com que a secção passou a figurar no jornal após a publicação da encíclica *Vigilanti Cura* de 29 de junho 1936 (com um intervalo de apenas seis meses após lançamento da bula papal), torna-se claro que esta ocupava, pelo menos em seu período inicial, uma posição de importância, demonstrando a adesão da arquidiocese paraibana em busca pela moralização do cinema.

No tocante a sua diagramação, a secção possuía um tamanho que variava de acordo com a quantidade de conteúdo e de informações disponíveis, organizando-se, em termos estruturais, em duas partes, sendo a primeira, composta por uma coluna discursiva assinada pelas iniciais F.A.N. (cuja identidade do colunista, ou colunistas, ainda não foi identificada por esta pesquisa), seguida pela programação dos cinemas e teatros da capital. No mês seguinte, em 14 de fevereiro, também foi incluída a programação das emissoras de rádio que funcionavam em território paraibano, passando o segmento a chamar-se *Cinema – Teatro – Rádio* (*A IMPRENSA*, 14 de fevereiro de 1937). A programação era acompanhada, de maneira esporádica no primeiro ano de publicação da secção, por críticas cinematográficas (chamadas pelo jornal de “censuras”), que analisavam as fitas em cartaz, através dos parâmetros morais defendidos pela Igreja Católica, fornecendo ao final, uma “cotação moral” para cada filme, que indicava o seu grau de aceitabilidade e determinando se estes poderiam ser vistos pelo público fiel.

Desta forma, trabalhei neste capítulo as discussões referentes ao projeto católico de moralização do audiovisual, presentes no jornal *A Imprensa*, a partir da coluna *Cinema – Teatro – Rádio*, responsável por centralizar a defesa do “bom cinema” no jornal da arquidiocese paraibana.

3.1 A COLUNA “F.A.N.”: DIÁLOGOS COM O AUDIOVISUAL E DISPUTAS DE REPRESENTAÇÃO NA ELABORAÇÃO DE UMA CENSURA FÍLMICA

Surgindo juntamente com a primeira aparição da secção *Cinema – Teatro – Rádio* e permanecendo com periodicidade diária no jornal até a edição do dia 29 de outubro de 1937, a coluna assinada pelas iniciais F.A.N. (cuja identidade do autor, ou autores, infelizmente não foi descoberta por esta pesquisa), mesmo com ocasional desvio para outras mídias cobertas pelo segmento, teve como foco de seu conteúdo os debates referentes à sétima arte, onde se pode perceber os objetivos da Arquidiocese de doutrinação dos leitores católicos a respeito da necessidade de se moralizar as produções cinematográficas através da promoção de um cinema que se encontrava sob os desígnios do catolicismo.

Como dito anteriormente, o cinema surgiu como um dos produtos da modernidade, cujos processos oriundos da consolidação do capitalismo industrial, ocasionaram a ressignificação de vários elementos da vida social. Dentro de tais ressignificações, a criação do audiovisual se insere no cerne de uma nova perspectiva que se impõe sobre a própria ideia de comunicação, na qual a predominância crescente da indústria da informação e do entretenimento indicava, conforme atentava Walter Benjamin, no declínio das formas tradicionais de comunicabilidade da experiência, ou seja, na extinção da necessidade obrigatória da presença física de dois interlocutores para a transmissão, compartilhamento e troca de conhecimentos, tradições, representações e sensibilidades (KANG, 2009, p.227). Esta nova configuração das interações presentes na vida social, ocasionada pelas transformações nos âmbitos econômico e tecnológico relativas ao advento deste novo mundo moderno surgido entre o século XIX e XX, categorizou o que Benjamin conceituou como “Fantasmagoria”, na qual se inseririam todas as novas formas de sociabilidades surgidas a partir dos novos inventos modernos.

(...) enquanto consequência dessa representação reificadora da civilização, as novas formas de comportamento e as novas criações econômicas e tecnológicas que devemos ao século XIX entram no universo de uma fantasmagoria. Essas criações sofrem essa "iluminação" não apenas de maneira teórica, por transposição ideológica, mas também na imediatez de sua presença perceptível. Elas se manifestam como fantasmagorias (BENJAMIN, 2009, p.41).

Assim, as possibilidades oferecidas pelo cinema, de alterar as sensibilidades e de propagar novas representações entre o público, acabaram por abalar a noção bem estabelecida da separação cartesiana entre o sujeito e o mundo objetivo, tornando-a passível de questionamento, visto que a absorção da diegese projetada nas vultosas telas das casas de exibição se fazia verdadeiramente capaz de alterar por completo as percepções que os expectadores possuíam da realidade, dada a capacidade inerente às imagens em movimento de

confrontarem aqueles que se encontravam sentados nas fileiras defronte à tela, com novos universos, novos valores e novas perspectivas e uma nova concepção de moralidade, que podiam ser direcionadas por meio das intenções de seus realizadores.

Esta capacidade do cinema de transformar as mentalidades tornava ainda mais emergente a necessidade de controle do conteúdo que era disponibilizado para o público por parte da Igreja Católica, pois, como afirmado nos capítulos anteriores, a garantia da manutenção de seu lugar de poder nesta nova realidade que se desdobrava diante de seus domínios, passava por assegurar o poder de mando sobre o universo sensível de seus seguidores. Desta forma, os membros do clero não só se colocavam como guerreiros em uma batalha metafísica por almas, mas também por mentes; e assim como seu adversário na obra da salvação era reconhecido na figura do diabo, estabeleciam a nova modernidade “laica e imoral” que se desenhava no ocidente, como principal inimigo na luta pelo controle do público fiel. Um pensamento que se fez presente no processo culminado com a escrita da encíclica *Vigilanti Cura* em 1937.

Desta forma, o combate aos desígnios laicizantes e às imoralidades propagadas pelo novo mundo moderno através do cinema, configurou a preocupação primordial dos membros da igreja de Roma, tornando-se o ponto de partida para todo um projeto de moralização das produções fílmicas que circulavam por entre os países em que a Igreja se fazia presente. No jornal *A Imprensa*, tal posicionamento frente à nova realidade que se levantava sobre as antigas estruturas do velho mundo, serviu como um epicentro pelo qual orbitavam todas as discussões relativas ao audiovisual que se encontravam presentes da coluna F.A.N, na qual era reconhecidos os impactos que a chegada da sétima arte acarretaram sobre o contingente que frequentava as salas de projeção, no entanto, era fortemente denunciado, o “mal” causado pelas produções cujo conteúdo se afastassem dos ditames morais católicos. Desde cedo, o jornal já atentava para a necessidade da existência de um cinema que, de afastando dos supostos desvios mundanos, servisse para o projeto de evangelização da Igreja, através da propagação dos valores cristãos.

São, sem duvida, duas mais admiraveis creações da ciencia contemporanea. É inútil insistir na demonstração, porque todos nós sentimos perfeitamente a verdade da afirmativa.

Mas tambem é necessario confessar, que, tanto o cinema como o radio têm feito e estão fazendo muito mal à humanidade.

É a consequência da propria liberdade que tem o homem de se servir das melhores coisas para que se dá até com as substancias materiais que podem ser venenos ou remédios, conforme o uso e a dose.

A conjugação do radio e do cinema para o progresso da Humanidade é uma nobre e legitima aspiração de todos os que defendem a verdadeira cultura.

Radio e Cinema a serviço da verdade – são ainda aspectos da grande obra da renovação cristã da sociedade. Todos nós temos o dever de servir, como operários nesta construção de tão elevada finalidade – FAN (*A IMPRENSA*, 16 de janeiro de 1937).

Como exposto acima, a justificativa elencada pelo impresso em torno da necessidade de se controlar a expectativa fílmica se dava, no âmbito do público expectador, na facilidade de sedução deste para um “mau caminho”. Culpava-se a liberdade fornecida aos frequentadores das salas de projeção de escolherem e assistirem quaisquer filmes que se faziam disponíveis na grade de programação. Uma liberdade que potencialmente levaria ao mau uso do novo meio de comunicação, através do consumo de fitas tidas como “desviantes” ou “ímorais”.

Assim, explicava-se a postura crítica expressada em relação ao cinema na influência que este poderia exercer nas mentes dos expectadores, visto que seu consumo abriria a possibilidade de levá-los a cometer atos condenáveis, caso se encontrassem seduzidos pelos supostos “desvios” presentes na tela. Uma preocupação que também nos permite entrever as percepções ostentadas em relação ao público pela diocese paraibana e, em decorrência disso, pelo jornal; que os enxergavam como indivíduos passivos e influenciáveis, cuja liberdade de escolha, apesar de aparentemente se mostrar positiva na quantidade disponível de fitas para serem assistidas nas salas de exibição, na verdade exercia efeitos deletérios em sua estrada para a salvação. Defendia-se que apenas um controle moral efetivo da expectativa fílmica seria capaz de salvaguardar os fiéis das “tentações” audiovisuais, em um processo que teria como edificação a entrada dos valores católicos no campo da produção e, como resultado, a consolidação de um cinema moralizado e sanitizado. É importante ressaltar que, tal apaixonada defesa trazia em suas entrelinhas uma estratégia de recolocação da Igreja em relação ao novo meio de comunicação, visto que os parâmetros relativos ao que configuraria de fato um cinema dotado de virtudes morais, seriam fornecidos pelos seus ditames. Logo, o controle moral do audiovisual, significaria a afirmação do controle por parte dos párocos, das mentes do público que frequentava as salas de exibição, configurando assim, mais uma das estratégias de sedimentação da Igreja de Roma frente à modernidade.

Para o jornal, no entanto, apesar dos católicos terem conquistado importantes vitórias em relação ao projeto de moralização do audiovisual (que já foram comentadas anteriormente), os objetivos almejados pela Igreja de Roma encontraram, no âmbito do estado da Paraíba, obstáculos para serem efetivados de maneira plena. A então impossibilidade afirmada pelo impresso de inserção ou diálogo com o mercado produtor e a ausência de

demais vozes que denunciavam os supostos atentados à moral que se projetavam nas salas de exibição, limitavam as possibilidades de defesa de um cinema moralizado e sanitizado sob os ditames estabelecidos na encíclica *Vigilanti Cura*, apenas às discussões, denúncias e resenhas presentes na sessão *Cinema & Teatro* e no incentivo ao boicote por parte da Arquidiocese, como podemos observar neste trecho publicado em 11 de março de 1937.

Ainda recentemente o Santo Padre Pio XI endereçou ao mundo católico uma encíclica sobre o cinema, em que condena os espetáculos atentatórios contra a moral, a tendência perversora do cinema, o desvirtuamento de uma realização que tantos bens poderia ocasionar. Com efeito, todo mundo de bom senso reconhece que as películas exercem influência decisiva sobre os frequentadores dos salões cinematográficos. E todos sabem que, infelizmente, o comum dos filmes deixa muito a desejar quanto à moral, o que vale dizer que, aquela decisiva influência se processa num sentido mal e condenável. É de lamentar que não disponhamos de outra arma para combater o mau cinema, sinão do “boycot” e que não disponhamos de organização de bons filmes da maneira que bem ou mal dispomos de bons jornais. Verdadeiramente, o “boycot” é um empreendimento que ficará restrito a uma minoria e isso não convencerá os empresários cinematográficos da necessidade de melhorar, as suas produções do ponto de vista moral (*A IMPRENSA*, 01 de abril de 1937).

Tais dificuldades expostas acima, apesar de terem configurado como barreiras para uma efetivação mais sistemática no tocante ao controle do audiovisual, não se mostraram enquanto fatores impeditivos para que a defesa de um cinema moralizado e o controle da expectativa se materializasse entre os católicos paraibanos, visto que a principal arma para a fixação de tal projeto manifestou-se na operacionalização do controle eclesialístico de tal forma de entretenimento através dos diversos espaços de evangelização que a Igreja possuía para a doutrinação de seu público fiel, ou seja, na atividade pastoral propriamente dita e em quaisquer meios de comunicação que se encontravam sob o seu controle ou se faziam disponíveis para o uso dos membros da Arquidiocese. Neste âmbito, o jornal *A Imprensa*, e sobretudo a coluna *Cinema, Teatro & Rádio*, caracterizaram uma instância fundamental no combate às supostas “imoralidades” que acometiam a sétima arte, dada a centralidade exercida por estes no debate e na defesa de um audiovisual realizado sob os ditames do catolicismo.

Como afirma Roger Chartier (2002, p. 73-75), as representações funcionam como instrumentos pelos quais os agentes dão significância à realidade, sendo as identidades sociais, fatores resultantes das relações de força entre as representações impostas por “aqueles que têm poder de classificar e de nomear a definição, submetida ou resistente, que cada comunidade produz de si mesma”. No caso, com o controle da expectativa e a defesa de um

cinema moralizado, a Igreja buscava consolidar o seu lugar de poder frente à uma modernidade, representada aqui através da reprodução técnica de fitas que pudessem desviar e seduzir o público, para os domínios da laicidade. Desta forma, a execução controle sobre a expectativa cinematográfica, sob os ditames da encíclica *Vigilanti Cura*, se materializava no jornal *A Imprensa*, na imposição de representações antagônicas de um “bom cinema” (cujo conteúdo fosse livre de quaisquer elementos condenados pelo Vaticano e que transmitisse mensagens aprovadas pela doutrina católica), e de um “mau cinema” (dotado de violência, luxúria, perversidades, e demais comportamentos tidos como condenáveis pelos membros da Igreja de Roma). Tais representações estabeleceriam o lugar que a Igreja deteria na relação dos fiéis que frequentavam as salas de projeção, que era o de guiá-los, através das indicações discutidas e denúncias demonstradas no segmento estudado neste capítulo, acerca de quais películas deveriam ser assistidas.

Uma questão importante que também pudemos entrever nas matérias citadas anteriormente, através da menção aos empresários do ramo produtor, é que tais barreiras do mundo laico também se configuravam em outras formas de controle e de percepção do audiovisual que, construídas tanto por influência da atuação dos católicos quanto alheios a estes, produziam representações próprias em relação ao cinema que entravam em conflito direto com as produzidas pelas práticas moralizantes da Igreja. Na verdade, a disputa pelo controle desse novo meio de comunicação, surgido através da modernidade que se edificava tardiamente nos principais centros do Brasil, não só era concorrida pela Igreja Católica, mas também por outros agentes sociais que tentavam se apoderar do cinema para garantir seu lugar de poder e controle. Assim, a fim de ratificar sua autoridade em relação a sétima arte, os membros da Arquidiocese paraibana precisavam estabelecer suas representações de “bom” ou “mau” cinema como superiores e definitivas, frente às demais que disputavam espaço na sociedade. Um objetivo cuja concretização foi encontrada pelos responsáveis do segmento *Cinema, Teatro & Rádio*, em uma constante reafirmação da necessidade de se moralizar as produções fílmicas e na severa posição crítica a quaisquer apropriações do audiovisual que fossem enxergadas como passíveis de ameaçar os objetivos propostos de controle do audiovisual.

Desta forma, pôde-se observar que, dentre os agentes sociais que formulavam representações ou apropriações em relação ao cinema na época, os primeiros a serem comumente criticados em sua atuação e no seu controle sobre o novo meio de comunicação, foram os empresários oriundos do campo exibidor, ou seja, os responsáveis pela distribuição

de filmes e os proprietários das casas de exibição. Para o segmento, dada a imensa variedade de fitas disponibilizadas pelos estúdios em atividade na época, estes partilhavam da responsabilidade da propagação de filmes cujo conteúdo se distanciava dos parâmetros morais da Igreja Católica. Para o jornal, os motivos de tal desserviço realizado, eram localizados na finalidade pecuniária da atividade exibidora e na falta da iniciativa para a construção de um “cinema honesto”.

A nossa capital está maios ou menos bem servida de cinema. No entanto as nossas casas de diversões levam tudo: do otimo ao pessimo, no ponto de vista moral.

Porque é claro o motivo: quem possui um cinema é para ganhar dinheiro e não para a causa de educação nacional.

Agora uma pergunta: por que será que só os catolicos ainda não se lembraram de fazer um cinema honesto? Pois o próprio Papa já não fez ver que o problema do cinema e do radio não pode ser posto à margem da ação catolica?

No Brasil ainda não existe um cinema sequer catolico.

E que melhor maneira de incentivar o cinema honesto e combater os filmes corruptores do que fundar um cinema no qual só se exibam filmes bons, aprovados por uma censura de orientação cristã?

Nem se diga que não os ha em número bastante. Ha filmes honestos em qualidade suficiente para manter programas completos, renovaveis duas vezes por semana. É obvio que seriam exibidos alguns filmes dos quais vistos por aqui.

É negocio lucrativo.

Que falta então?

Só isto: iniciativa, coragem, senso pratico.

Quando permitirá a Divina Providencia que tais qualidades se reúnam nas mesmas pessoas, à genuino senso catolico e desejo de fazer apologetica eficaz à altura do século XX (*A IMPRENSA*, 04 de fevereiro de 1937).

Como podemos perceber pelo enxerto replicado acima, o mercado exibidor era observado pelo segmento como dotado de empresários covardes, gananciosos e propagadores de um cinema imoral que acabaria por perverter as mentes do público fiel com mensagens direcionadas aos perigos da laicidade. No entanto, mais uma vez percebe-se que, por trás da preocupação com a moralidade das fitas, estava posta a disputa pelo controle do audiovisual, que desta vez materializava-se no âmbito da exibição, dada a defesa proferida pelo impresso da fundação de cinemas católicos (ou de controle de membros da Igreja), para a exibição de películas que se inserissem sob seus ditames morais. Demonstrava-se aqui, o desejo que expandir o projeto de moralização para um estágio superior, partindo da crítica e do combate ao “mau cinema” nos meios de comunicação controlados pela Arquidiocese, para a edificação de locais destinados à projeção de um “bom cinema” que contribuísse para o projeto de evangelização católico. Configurando assim, uma possibilidade admitida pela Igreja Paraibana (cujas intenções para a sétima arte se materializavam na sessão do jornal), de

adentrar novos espaços e assumir novas práticas para combater de igual para igual, os propagadores de tais películas consideradas “degradadas e desviantes”, ou aqueles considerados ineficientes em promover um cinema moralizado.

Dentre as disputas com outros agentes sociais pelo controle do audiovisual (que até então se limitaram aos empresários do meio exibidor), nenhuma se fez mais presente ao longo da publicação da seção *Cinema, Teatro & Rádio* do que os embates com as ações promovidas pelo Estado durante a Era Vargas, ao longo da década de 1930, até os meses que precederam ao golpe que instaurou a ditadura do Estado Novo.

Como abordado anteriormente, o Estado que emergiu após a Revolução de 1930, caracterizou-se pela ampliação de sua base institucional, o que significou, na prática, na intervenção em todas as esferas da vida social, sendo o cinema uma importante ferramenta para a consolidação do projeto político que tentava se estabelecer. Desta forma, o governo Vargas passou, a partir de 1932, a fazer uso da formulação legislativa afim de regulamentar a atividade cinematográfica no país nos âmbitos da exibição e da produção através de medidas que, atendendo as reivindicações dos profissionais ligados à área, de setores conservadores que demandavam um sistema de censura fílmica mais eficiente e de educadores que percebiam as potencialidades oferecidas pelo novo meio de comunicação em relação ao seu campo de atuação; possibilitaria o controle sobre o que era produzido, as fitas que seriam exibidas e quem as poderia assistir (LEITE, 2005, p. 38). Na tabela a seguir, estão demonstrados os decretos e as leis promulgadas pelo Estado em relação à política cinematográfica:

Tabela 8 – Ações legislativas do Estado em relação ao cinema (1932-1937)

Ano	Lei/ Decreto	Conteúdo
1932	21.240 (Decreto)	Centralização e nacionalização do serviço de censura cinematográfica, criação da taxa cinematográfica para a educação popular e o estabelecimento da obrigatoriedade da presença de filmes educativos nas programações dos cinemas em território nacional.
1934	24.651 (Decreto)	Criação de estímulos para a produção de filmes educativos.
1937	378 (Lei)	Criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE).

Fonte: LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: Das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo (Coleção História do Povo Brasileiro), 2005, p. 44.

Tais medidas relativas ao cinema inseriram-se em um contexto de reconfiguração das noções de “popular”, que passariam a ocupar um lugar de centralidade no novo conceito de nacionalidade que se desenhava na Era Vargas. Uma nacionalidade representada por um povo visto como passivo e fácil de ser influenciado, que necessitava de direcionamento para ocupar sua função na nova realidade existente após a queda da República Oligárquica. Ao Estado, por sua vez, cabia educar tal “incipiente” população em todos os âmbitos que se fizessem possíveis, sendo esta, a justificativa defendida para a criação de um projeto político pedagógico baseado no controle e regulamentação governamental da vida social (ALCÂNTARA, 1990, p.14-18).

Dentre os agentes sociais que demandavam a existência de uma intervenção estatal efetiva em relação ao cinema, a atuação mais proeminente e organizada de reivindicações era advinda da Igreja Católica que, conforme abordado em momentos anteriores desta dissertação, esteve envolvida desde os primeiros anos do século XX em tentativas de se controlar o audiovisual. Para um clero que, na época, trabalhava para reconfigurar a sua atuação na sociedade civil por meio do incentivo à atuação de grupos católicos organizados (um contexto que resultou na criação da Ação Católica Brasileira, em 1935), um direcionamento estatal efetivo para o audiovisual, era, a princípio, visto por bons olhos por seus membros proeminentes, como o cardeal Dom Sebastião Leme, e por organizações como o Centro Dom Vital e o Centro da Boa Imprensa; visto que eram percebidas as aproximações entre ambos os projetos de poder, no qual se encontravam inseridas, as tentativas de controle fílmico (CHAVES, 2018, p. 143). Ambos, não somente compreendiam a necessidade de se controlar um público tido como incipiente e manobrável, como desenhavam seus projetos de atuação em um âmbito educacional para combater ideologias e valores tidos como desviantes de seus modelos de sociedade, o que ocasionou na participação de intelectuais católicos na formulação legislativa para a realização do controle estatal sobre a expectativa cinematográfica (CHAVES, 2018 p. 145).

Desta forma, a ação legislativa do Estado teve início no ano de 1932 a partir do decreto 21.240, que configurou não somente uma primeira resposta às reivindicações expostas e defendidas pelos agentes sociais citados, como também significou o início de uma atuação estatal mais efetiva sobre o audiovisual. Através da nacionalização do serviço de censura cinematográfica (art. 1º), o Governo Federal estabelecia o então Ministério da Educação e Saúde Pública como responsável pelo controle dos filmes a serem projetados em território nacional e determinava a criação de uma Comissão de Censura para avaliar quais películas

poderiam ser exibidas para o grande público, mediante o fornecimento de um certificado fornecido pelo órgão estatal que contivesse a autorização de fazê-lo (BRASIL, 1932). De acordo com o decreto, a comissão de censura seria composta:

- a) de um representante do Chefe de Polícia;
- b) de um representante do Juizado de Menores;
- c) do diretor do Museu Nacional;
- d) de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública;
- e) de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação (BRASIL, 1932).

As atribuições relativas à comissão de censura configuravam estabelecer se determinado filme poderia ser exibido de forma integral ao público, se deveria ser editado para a exibição, se este poderia ser classificado como filme educacional, se deveria ser declarado como impróprio para menores ou se sua projeção deveria ser interdita de maneira integral (BRASIL, 1932). Uma delimitação organizacional de responsabilidades traduzidas em ações vinculadas, que visava o estabelecimento de parâmetros uniformizados de controle público da expectativa e estabelecia a autoridade de determinados agentes sociais em fazê-lo. A própria escolha dos membros, já trazia consigo uma representação das intenções que se colocavam por trás da regulamentação do audiovisual por meio do Estado, que se centravam no controle autoritário do público expectador (manifestado na escolha de um representante do judiciário e da polícia), por meio de um projeto de país que buscava reeducar seu povo para colocá-lo sob as amarras governamentais (no qual se inseriam tanto o diretor do Museu Nacional, quanto os docentes escolhidos).

A necessidade defendida pelo Governo Vargas de estabelecer as bases de doutrinação das massas para o novo Brasil em um projeto educacional se fez presente no decreto 21.240 a partir de três proposições. A primeira consistiu na instauração, sob a responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde Pública, de um Convênio Cinematográfico Educativo, que tinha como finalidades principais:

- I - A instituição permanente de um cine-jornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores.
- II - A instituição permanente de espetáculos infantis, de finalidade educativa, quinzenais, nos cinemas públicos, em horas diversas das sessões populares.
- III - Incentivos e facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes. e aos distribuidores e exibidores de filmes em geral.
- IV - Apoio ao cinema escolar.

Os fins estabelecidos pela Comissão citados acima, foram fortalecidos pelas outras duas proposições realizadas pelo ato presidencial, que consistiram na criação de uma Taxa

Cinematográfica para a Educação Popular a ser cobrada para a obtenção do certificado de censura e da obrigatoriedade de exibição de filmes educativos nas programações de todos os cinemas situados em território nacional (BRASIL, 1932). Medidas estas, que denotam a centralidade que o componente educacional ocupava para o projeto articulado pelo Era Vargas de uma nova realidade brasileira, na qual o cinema exercia uma posição importante, trazendo à tona outra grande preocupação expressada pelo governo federal que se encontrava expressa no instituto legal, a questão da cultura nacional.

Conforme afirmou Marcos Napolitano (2009, p. 139-140), o governo que emergiu após 1930 com Getúlio Vargas no poder, foi responsável por catalisar uma política cultural de natureza agressiva, que se baseava em elementos do conceito de “brasilidade”, tal como foi pensado pelos modernistas e arregimentou diversos intelectuais para a construção de uma nova cultura nacional-popular, que seria responsável pela incorporação dos regionalismos e pelo controle da classe operária. Desta forma, inseria-se nos objetivos de doutrinação do povo brasileiro por meio da educação e, sobretudo, no incentivo legal ao cinema educativo, uma defesa do audiovisual nacional, compreendido como ferramenta para a cristalização de um projeto de poder. Uma defesa que além de servir aos intuítos do Estado, convenientemente atendia as demandas do campo produtor por incentivos para a realização, o que também resultou na determinação prevista no artigo 13 do decreto da fixação, por meio do Ministério da Educação e saúde Pública de uma metragem de filmes nacionais a ser exibida nas programações mensais dos cinemas (BRASIL 1932).

Assim, torna-se perceptível a prodigiosa atuação estatal na busca pelo controle fílmico em todos os aspectos possíveis que envolvessem as práticas de exibição, produção e expectativa. Um controle que se manifestava em sua expressão máxima, na possibilidade admitida pelo instituto legal de interdição completa da exibição de uma película, caso esta:

- I - Contiver qualquer ofensa ao decoro público.
- II - For capaz de provocar sugestão para os crimes ou maus costumes.
- III - Contiver alusões que prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos.
- IV - Implicar insultos a coletividade ou a particulares, ou desrespeito a credos religiosos.
- V - Ferir de qualquer forma a dignidade nacional ou contiver incitamentos contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes (BRASIL, 1932).

Por meio de tais casos apresentados para a interdição de fitas, pode-se entrever o principal ponto onde os projetos de controle do audiovisual da Igreja e do Estado se distanciavam; nas representações do que seria o “mau cinema”. Em um plano superficial,

enquanto membros do clero categorizavam como “mau” qualquer elementos fílmicos projetados que se colocassem em conflito com os valores morais e ideológicos defendidos pela doutrina do catolicismo, o Governo Vargas estabelecia parâmetros mais objetivos e, em decorrência disso, específicos para a reprovação total de um filme. Parâmetros estes que se encontrariam centrados nos limites da lei, por se basearem em infrações penais para definir a proibição de uma película, embora também existisse uma orientação moral por trás de suas ações, sobretudo em relação ao que era exposto aos menores de idade, em que a legislação se colocava na tentativa de proteção do “espírito infantil e adolescente contra as sugestões nocivas e o despertar precoce das paixões” (BRASIL, 1932). Por trás de tal embate de representações sobre o tipo de cinema que deveria ser considerado reprovável, se colocava outro tipo de disputa, ancorada na busca pelo controle das mentes e dos corpos de um povo, por organizações que buscavam sedimentar seu lugar de hegemonia e poder frente aos processos da modernidade. Uma definição daquilo que não poderia ser exibido representava as intenções por trás dos agentes sociais envolvidos na realização de tais proibições e revela as incompatibilidades existentes entre os projetos que se estabeleciam com objetivos semelhantes, trazendo à tona as diferenças entre as metodologias que cada um destes empregaria no controle da expectativa.

Aliado as incompatibilidades entre os projetos de controle fílmico, que se materializavam nas diferenças e oposições entre as metodologias adotadas para a execução da censura, o controle estatal efetivado a partir de 1932 acabou por retirar, na prática, o poder antes possuído informalmente por entidades privadas alheias a administração pública de imporem seus próprios parâmetros para o audiovisual. Uma questão que afetava diretamente a Igreja Católica brasileira, pois tinha a sua legitimidade de estabelecer o que de fato seria o “bom cinema” a ser consumido pelas massas, ameaçada por institutos legais dotados de coercibilidade, visto que o descumprimento de seus ditames por parte do exibidor acarretava penas como multa, apreensão do filme ou até cassação de registro de funcionamento (BRASIL, 1932). Embora a presença de membros do clero e de organizações leigas se mantivesse ao longo das iniciativas da Era Vargas nas décadas de 1930 e 1940, tal conjuntura pode ter sido responsável pela postura crítica ao Governo Vargas que se faz presente nas páginas do jornal *A Imprensa*, onde podemos observar a denúncia da Arquidiocese da Paraíba, manifestada através do responsável (ou responsáveis) pela escrita da sessão *Cinema – Teatro – Rádio*, referente a ineficiência estatal em controlar de fato o que era projetado nas telas e para quem seria exibido.

Nos países em que as leis se fazem para ser cumpridas e a pedagogia não é apenas a ciência de exibir conhecimentos improvisados ou mal aprendidos, o problema dos menores no cinema, já foi resolvido

Entre nós é ainda assunto de debate e tem merecido ataques ferozes em nome de uma liberdade mal compreendida e de uma ausência de exemplos ilimitada.

Nenhum espírito sensato, entretanto, há de sustentar que pode ter uma formação moral sólida e retilínea o jovem ou a donzela que diariamente assiste a filmes em que as cenas de nudez e lubricidade se multiplicam os pormenores de alcova são exibidos sem grandes disfarces, os pecados mais graves são aplaudidos ou desculpados, o crime e a astúcia perversamente mostrados como fatores de progresso social.

Muito embora haja uma censura oficial de filmes pouco se tem feito para evitar que crianças e adolescentes assistam a espetáculos inconvenientes.

Necessitamos, pois, de uma ação energética por parte das autoridades, às quais esta afeta essa parte da polícia social tornando efetiva a proibição da entrada de crianças em espetáculos improprios para menores, muito embora, estravejem e protestem certos pais de cuja incapacidade os protestos desta natureza são a mostra – FAN (*A IMPRENSA*, 10 de março de 1937).

Como se pode ver pela transcrição acima, a crítica à ineficiência por parte do impresso tem como um de seus pontos focais na suposta incapacidade do Governo Vargas de impor, fiscalizar e garantir a eficiência da classificação indicativa para os filmes estabelecidos a partir do decreto 21.240, estabelecendo como principais vítimas do descaso estatal as crianças e os adolescentes. Uma posição que nos permite entrever as percepções possuídas por membros da Arquidiocese da Paraíba em relação a tais períodos etários, visto que, se o público fiel em geral já era representado como uma massa desprovida de opinião e autonomia necessárias para se separar o “bom” do “mau” cinema, a infância e adolescência se mostravam ainda mais carentes do direcionamento eclesiástico para a expectativa fílmica. Por trás do pedido de ação por parte das autoridades em prol de preservar os infantes, o jornal estabelecia que o Governo Vargas, mesmo com todo o seu aparato repressivo e legal, seria incompetente e ineficaz em exercer a função de guia para um cinema livre de supostos vícios, o que colocava a Igreja como o único bastião defensor de capaz de tornar realidade uma moralidade fílmica frente um Estado incapaz e um mercado exibidor ganancioso. Questão reforçada em outros artigos que apareceram na seção, como podemos ver neste publicado em 10 de março de 1937:

Evidentemente uma sessão cinematográfica em que entrem, por exemplo, três ou quatro filmes (suponhamos um jornal estrangeiro, um filme natural e um drama ou uma comédia de longa metragem) – Só por exceção pôde convir a qualquer classe de expectadores. Há quem ria da classificação “impróprio para menores”, mas a verdade é que zombar dessa classificação é afinal escarnecer da própria psicologia.

Dá-se com os romances a mesma coisa. Porventura seria razoável dar a lêr a crianças ou adolescentes sem experiência quaesquer volumes dos melhores autores de qualquer das literaturas mais notáveis?

Ora o grande mal é que os exibidores não querem, ou não sabem, organizar espetáculos próprios para crianças nem pra adolescentes, ao lado de outros para adultos de personalidade já formada.

Aqui em João Pessoa os cinemas exibem tudo, para todos pelo menos praticamente.

As limitações impostas pela censura são, na pratica, ineficazes e como inexistentes.

Queremos assinalar lamentando-o o fato de não haver ainda, ao que nos consta, espetáculos para crianças ou adolescentes, organizados com critério ao mesmo tempo artísticos, científicos e éticos.

Pois ainda não se afirma como coisa pacífica, que os filmes em serie, com as aventuras de bandidos, roubos, assassinatos, seduções, todo o Codigo Penal, enfim, são os mais interessantes e preferíveis nas chamadas vésperas infantis?

Onde está a nossa legislação de proteção à infância? Quais as autoridades encarregadas de cumprir o código de menores? – FAN (*A IMPRENSA*, 08 de janeiro de 1937).

O estabelecimento da proteção à infância e a adolescência como uma das preocupações centrais do impresso e como um dos pontos de crítica deste ao Governo Vargas, também revelam, além das disputas pelos corpos e mentes do público expectador, mais um ponto de distanciamento entre os projetos de controle fílmico da Igreja e do Estado, centrado na compreensão da forma de efetivar de maneira funcional o controle do cinema, visto que, enquanto o poder público, ao estabelecer parâmetros legais de atuação, contava com sua estrutura administrativa (nos âmbitos estaduais e municipais) e com os órgãos de repressão estatais para que as proposições fixadas em lei pudessem ser efetivadas; a Igreja, por sua vez, apesar de também fazer uso de sua estrutura para o combate ao “mau” cinema, não o fazia com tal sistematicidade objetiva das entidades estatais e sim, através do uso de seu poder simbólico para a efetivação do controle eclesiástico da vida privada de seus fiéis, onde o medo da penitência divina e da danação infernal de uma vida pecaminosa seria a base para que os fiéis católicos se mantivessem longe dos filmes que se encontrassem dotados de vícios. Para a Arquidiocese, podia-se agir fora da lei, mas ninguém seria capaz de escapar dos olhos oniscientes do julgamento divino, o que sedimentava mais uma vez a ideia transmitida entre as entrelinhas do impresso, de que o catolicismo seria mais eficaz em estabelecer o que deveria ser assistido pelo público do que um controle estatal que supostamente seria constantemente contornado.

Outro ponto de distanciamento entre os projetos de controle fílmico da Igreja Católica e do Estado que se fez presente nas páginas do impresso, consistiu nas divergências sobre a

forma de como o cinema seria operacionalizado para a doutrinação do grande público. Apesar da concordância na necessidade de se doutrinar a população para o estabelecimento de um projeto de poder e do reconhecimento das possibilidades apresentadas pelo audiovisual para a compleição de tal objetivo, ambos se distanciavam nas concepções de educação que deveriam ser implementadas em relação à sétima arte. Como dito anteriormente, o governo Vargas centralizava seu projeto educacional na base de criação de uma nova cultura nacional-popular que funcionaria como elemento de controle estatal sobre todos os âmbitos da vida social. Desta forma, o cinema era percebido como uma ferramenta para a sedimentação do projeto governamental que tentava se estabelecer e, por meio das ações legislativas promulgadas a partir de 1932, passou a ser empregado em torno de uma proposta educacional concreta, ou seja, através do incentivo e da produção de filmes educativos cuja obrigatoriedade de exibição era reforçada em lei (BRASIL, 1932).

Desta forma, a atuação estatal após o decreto 21.240 de 1932, serviu não somente para reforçar a presença do Governo Vargas no campo produtor e exibidor, mas, sobretudo, para aprofundar a proposta educativa que este tentava implementar. A primeira medida neste sentido, foi o decreto 24.651 de 10 de julho de 1934 que, tendo em vista a necessidade do estabelecimento de estímulos para a produção de filmes educativos, foi responsável pela criação de um órgão destinado a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo e dos demais processos técnicos referentes à produção cinematográfica, que sirvam como instrumento de difusão cultural. Assim, foi instituído no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, a que competia:

- a) estudar a utilização do cinematógrafo, da radiotelefonia e demais processos técnicos e outros meios que sirvam como instrumento de difusão;
- b) estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição, em todos os meios sociais, de filmes educativos;
- c) classificar os filmes educativos, nos termos do decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932, para se prover à sua intensificação, por meio de prêmios e favores fiscais;
- d) orientar a cultura física. (BRASIL, 1934).

Atribuições estas, que não só denotavam o lugar centralidade que a proposta educacional do Governo Vargas para o audiovisual ocupava frente às ações legislativas, como também demonstravam a tentativa de controle, por meio da regulação estatal dos novos meios de comunicação surgida no século anterior como armas para garantir a presença do poder público em todos os espaços da vida social, incluindo âmbitos privados, onde a conduta individual e o tipo de cultura que era consumida se encontravam sob o controle da lei. O que, mais uma vez demonstra a existente contradição entre os modos de atuação da Igreja Católica

e do Estado, visto que, enquanto a primeira controlava seus fiéis a partir de sua influência por meio da defesa de uma representação de moralidade baseada em uma série condutas e práticas (cujo descumprimento acarretaria desvio do caminho da salvação), o segundo valia-se da coercibilidade legal para direcionar a população em torno de seus objetivos. A modernidade, oferecia não somente novas formas de comunicação, mas, sobretudo, oferecia possibilidades para a propagação ideológica de grupos que, apesar de se alinharem em certas percepções, disputavam as mentes do povo brasileiro.

Uma conjuntura de busca pelo controle que culminou no que configuraria a atuação estatal mais substancial presente no período de atividade da coluna FAN, a fundação em 1936 (formalizada pela lei 378 de 13 de janeiro 1937), do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), cujo objetivo principal seria, na ótica de seus membros, a promoção e a orientação da utilização do audiovisual como instrumento auxiliar do ensino (LEITE, 2005, p. 39). Acompanhando as disparidades técnicas impostas pelo advento do cinema sonoro, a produção do INCE dividiu-se em “filmes escolares de 16 mm, mudos e sonoros e filmes populares sonoros, de 35 mm, encaminhados para o circuito das casas de exibição pública de todo o país” (LEITE, 2005, p. 40). Um esforço que ocasionou uma produção intensa, realizada em todos os âmbitos (filmagem, edição, sonoplastia e copiagem) por parte do instituto, chegando a um total de 233 filmes lançados entre os anos de 1936 e 1945 (MALAFAIA, 2014, p. 18), que “abordavam temas variados, destas aulas de geografia e história até documentação científica” (LEITE, 2005, p.40).

Com a criação do instituto, o Estado conseguiu dar um passo maior do que as entidades católicas no âmbito do controle cinematográfico ao atuar na condição de realizador, o que inicia uma nova fase de relacionamento com o mercado audiovisual brasileiro que, preenchendo uma demanda preexistente de oportunidades na área por meio de artistas, produtores e exibidores, obteve a colaboração de figuras proeminentes do meio fílmico, como o diretor Humberto Mauro, que, na condição de funcionário do INCE, foi responsável pela direção de filmes importantes para a história do cinema brasileiro, como *O Descobrimento do Brasil* (1937), *Os Bandeirantes* (1940) e *Brasileiras* (1945-1964), uma das séries documentais mais importantes para a cinematografia nacional (MALAFAIA, 2014, p. 18-19). As atividades do INCE funcionaram por vinte anos de forma ininterrupta, servindo na era Vargas, para “os propósitos do Estado, notadamente a integração nacional, à centralização da ação governamental e à difusão da ideologia nacionalista” (LEITE, 2005, p.38).

Como vimos anteriormente a aproximação inicial entre Igreja e Estado manifestada no reconhecimento da necessidade de se efetivar mecanismos funcionais de controle do audiovisual e na presença dos católicos durante as iniciativas legislativas realizadas pelo Governo Vargas já demonstrava seus pontos de distanciamento no embate entre representações do que seria um “bom cinema” e nas divergências sobre quais seriam as formas de coibir a expectativa de fitas tidas como desviantes. Desta forma, o avanço para o campo da realização fílmica era visto com desconfiança por parte do impresso que, mais uma vez, lançava mão do argumento da ineficiência para categorizar a atuação do estado, visto que este possuía uma proposta educacional que se distanciaria dos objetivos propostos pelo Vaticano:

Bastos Tigre, ha pouco, em nota humorística, comentava os efeitos do cinema no estudo da história.

Com fina ironia mostrava o que os estudantes logram aprender em certas fitas, como, por exemplo – “Cruzadas”.

E imaginava que, nas provas parciais de realização, alunos tem havido que alcançam gráo 100, pelo que tem aprendido no cinema.

Eis as respostas que o conhecido humorista apresenta:

1º - Que foram as “Cruzadas”?

Resp.: - Uma produção da Paramount.

2º - Quem dirigiu as “Cruzadas”?

Resp.: - Cecil B. de Mille.

3º - Quem foi Pedro o Eremita?

Resp.: - C. Aubery Smith.

E assim por diante.

Sabe de uma coisa, Bastos Tigre. É isso mesmo. Você tem toda a razão – FAN (*A IMPRENSA*, 02 de fevereiro de 1937).

Desta forma, tais divergências trabalhadas acima se organizam em torno de uma disputa de representações entre agentes sociais que buscavam estabelecer seu lugar de poder através do controle das massas. Uma conjuntura que não se estabeleceu livre de contradições, que se manifestaram na preocupação expressa pelo impresso a respeito dos desígnios do cinema nacional e da necessidade de se estabelecer um sistema eficiente e profissionalizado de produção audiovisual no Brasil. Apesar da Arquidiocese expressar descontentamento, desconfiança e uma posição crítica a respeito das medidas legais de controle promulgadas a partir de 1932 e, principalmente, do avanço estatal sobre o campo da realização, esta reconhecia a importância do desenvolvimento e consolidação de uma indústria fílmica para o país. Assim, a partir da defesa do cinema nacional, percebe-se que o segmento também procurou realizar discussões de caráter mais geral, que, apesar de ainda se situarem dentro do projeto de doutrinação e moralização do audiovisual, desviavam da exclusividade de tal pauta

para discutir questões mais amplas, como podemos ver na discussão abaixo envolvendo o filme *Favela dos meus amores* (1935) de Humberto Mauro¹⁵.

Não é a primeira vez (e não será por ventura a derradeira, querendo Deus) que nos referimos com certa severidade ao film nacional. Manda a justiça, exige o jornalismo, obriga o proprio interesse pelo cinema que reconheçamos as falhas, os erros até os ridiculos de certas fitas brasileiras. Não ocultamos o nosso pesar, sobretudo em confronto com o que se faz agora em outros paizes, inclusive, Portugal.

Reconhecemos, porém, que ha certos sintomas animadores na produção nacional. Quem observa os complementos brasileiros de programas verifica haver ao lado de uma ainda lamentavel maioria de film malfeitos ou francamente idiotas, alguns promissores de subida do nivel da produção.

Quem (passando agora a films de grande metragem e de enredo comico ou dramatico) quem, dizemos, comparar “Favela dos meus amores” com as outras iniciativas e recentes, sentirá aqui e ali, apesar dos defeitos ainda visiveis, progresso real, uma tecnica muito melhorada e até algumas sequências francamente dignas de aplausos.

Pena é que um artista competente e esforçado como é, inegavelmente Humberto Mauro, e que revela qualidades de primeira ordem para dirigir um film, tenha sido obrigado por motivos secundarios (que aliás desconhecemos) a transigir, em algumas sequencias, com o máo gosto das nossas platéias, intoxicadas de nudezas provocantes, de sambas e piadas desavergonhadas e de efeitos carnavalescos já insuportaveis na sua repetição enfadonha.

Quem filmou aquela sequencia da agonia morte e enterro de nhonhô na Favela, é um genuino artista. Esparemos um novo film, sem as descaídas deste, para bater-lhe palmas com entusiasmo – FAN (*A IMPRENSA*, 11 de fevereiro de 1937).

A defesa do cinema nacional não era partilhada apenas entre o Estado e a Igreja, que esta já se fazia presente na imprensa especializada existente na época que, apesar de não reproduzir a defesa de um cinema moral, reconhecia a importância do desenvolvimento do audiovisual em território nacional. Tal era o caso da revista *Cinearte*, periódico voltado ao público cinematográfico, fundada em 1926, que dedicou a partir de 1930, editoriais e segmentos voltados à discussão do filme brasileiro, cuja defesa era ensejada pelo nacionalismo da Era Vargas e acabava por permear diferentes agentes sociais que se encontravam empenhados em relacionar-se com a sétima arte (LUCAS, 2005, p. 15).

As articulações internacionais em prol da defesa e propagação de um “bom cinema” também se faziam presentes no segmento, que constantemente comentava os avanços conquistados pelo projeto de moralização do audiovisual, se colocando assim, como agente ativo no influxo de trocas existente na circulação de doutrinas e ideias entre o catolicismo

¹⁵ Lançado em 1955, o filme *Favela dos meus amores* de Humberto Mauro teve suas cópias perdidas, restando apenas fragmentos promocionais. Infelizmente, não foram encontradas informações a respeito de qual distribuidora teria sido responsável por sua exibição em território paraibano.

internacional e a Arquidiocese paraibana, demonstrados abaixo na secção de 16 de abril de 1937:

Um telegrama de Roma comunicava, ha dias, que Will Hayes, conhecido como o Czar do Cinema, pois fiscaliza a distribuição de todas as películas nos Estados Unidos, seria recebido em audiência pelo Soberano Pontífice, com quem iria conversar a respeito do modo de velar pela moralidade dos filmes.

Mr. Hayes que viajou no mesmo navio que ia o Cardeal Pacelli, teve várias palestras com o secretario de Estado da Santa Sé a respeito do assunto.

Bem se compreende a importancia de um entendimento entre Will Hayes – arbitro maximo da cinematografia americana, presidente da associação grua produtores e distribuidores – e Pio XI, chefe da Igreja Catolica e grande fiel da moral evangélica.

Comenta, a este proposito “El Pueblo”:

“O famoso código que Hayes estabeleceu é aplicado com evidente fidelidade e as relações entre os cinematografistas americanos e a Igreja entraram em um terreno de cordialidade franca a ponto da enciclica “Vigilante Cura” em que Pio XI se referia a esse fato, ter sido entusiasticamente acolhido nos circulos oficiais de Hollywood e o “Osservatore Romano” tem publicado numerosas notas elogiando os dirigentes yankees e pondo em relevo o levantamento do nivel moral e artistico das películas que saem dos seus estudios”.

Aqui ha muita gente que parece ignorar tudo isto, e os efeitos da campanha da Legião da Decencia – FAN (A IMPRENSA, 16 de abril de 1937).

Dentre a cobertura das vitórias do projeto de defesa de um “cinema limpo e livre de vícios”, também era dado espaço para que o público leitor pudesse conhecer as instituições que ajudaram a sedimentar a coordenação internacional em prol da popularização do “bom cinema”, como foi o caso o *Office Catholique Internationale Du Cinema* (OCIC), abordado em 01 de maio de 1937.

O que é o OCIC?

Talvez já o saiba o leitor: é o “Office Catholique International de Cinema”, cuja sede é em Bruxelas, na Belgica (rue Traversière, 6).

Na sua reunião de 09 e 10 de fevereiro deste ano, o comitê diretor resolveu editar um boletim de informações, destinado a estabelecer contacto entre o secretariado do OCIC e os países aderentes.

Aqui temos, sobre a propria mês, o nº 1, deste boletim, da edição francesa com a data de 15 de março de 1937, sob o titulo o cabeçalho “Les Informations de L’OCIC”.

Lemos no seu programa: Visamos, de maneira muito geral, os primeiros da Ação Catolica Cinematografica em todo o mundo, desejando faze-los conhecer o OCIC e os serviços que ele presta, sustentando o esforço dos países e compreendendo tarefas comuns que vão alem do ambiente nacional. As “Informations” são provisoriamente tiradas a maquina, em duas linguas, francesa e alemã.

Uma ideia digna de aplausos, entre varias outras: O Secretariado está incubido de crear, na sede da OCIC, uma verdadeira biblioteca catolica do cinema, reunindo livros, brochuras, revistas, documentos sobre o cinema no geral e sobre a ação catolica cinematografica em particular, em todos os países. Voltaremos ao assunto – FAN (A IMPRENSA, 01 de maio de 1937).

O impresso voltou a abordar o OCIC em 03 de junho de 1937, para elucidar sobre suas conquistas e tecer críticas em relação à não integração do Brasil em uma coordenação internacional na busca pelo controle do audiovisual. Demonstrando mais uma vez que, apesar de ocupar uma posição periférica, havia o desejo por parte da Arquidiocese de se integrar nas operações do catolicismo internacional:

Já sabem os nossos leitores de que é que se trata. Queremos hoje sublinhar o desenvolvimento que está agora tomando a obra, conforma os dados do relatório apresentado à Junta Diretora em Bruxelas, em fevereiro deste ano. Os países oficialmente representados na OCIC eram Alemanha, Austria, Belgica, Espanha, França, Italia, Luxemburgo e, logo após Canadá, Lituania e Mexico.

(E o Brasil, quando será?)

Além daqueles países, que têm representantes especiais de caráter oficial, junto a OCIC, há outros cujas organizações cinematográficas mantêm relações efetivas e regulares com o Office Catholique International de Cinema. Tais são: a Inglaterra, a Holanda, a Irlanda, Portugal, a Suíça e a Tchecoslováquia.

(E o Brasil, quando será?)

Note-se que esses últimos países ainda não possuem uma organização nacional única e por isso é que ainda não podem participar oficialmente do OCIC nos termos previstos pelos Estatutos. Mas a Holanda acaba de criar um organismo para a Ação Católica do Cinema e mr. Weterings, secretário geral da obra recentemente criada, visitou há pouco a sede do OCIC.

Prepara-se o terreno para uma propaganda na Polónia e Hungria.

(E no Brasil, quando será?) – FAN (*A IMPRENSA*, 03 de junho de 1937).

A partir da edição de 27 de outubro de 1937, a coluna desaparece das páginas do jornal, que passa a apenas noticiar a programação dos cinemas locais. No ano seguinte, em 15 de março de 1938, o segmento sofreu uma grande reestruturação, transferindo-se para a segunda página do impresso, no quadrante inferior, com um espaço maior para a cobertura dos temas abordados. Em relação ao projeto de doutrinar o público leitor a respeito da necessidade de moralização do audiovisual e de combate ao “mau cinema”, a sessão passa a publicar, agora de maneira constante, apenas as críticas dos filmes presentes em circulação na capital do estado (sob o nome de “censuras”), acompanhadas ao final, de uma cotação moral; uma classificação que definia se os mesmos seriam recomendáveis ou não de acordo com os desígnios estabelecidos pelo catolicismo e pela Arquidiocese do estado. Uma metodologia de uso de cotações morais que se encontrava alinhada aos preceitos estabelecidos pela encíclica *Vigilanti Cura*.

Como pôde-se ver, as colunas assinadas por FAN presentes na seção *Cinema – Teatro – Rádio*, configuraram um instrumento essencial para a discussão e defesa do projeto moralizador católico para o cinema. Os embates entre o novo mundo moderno e laico que se

desenhava frente a uma Igreja que lutava para manter-se relevante eram representados através da contraposição de um “bom cinema” em relação ao “mau cinema”, uma disputa também se materializava como críticas às tentativas do Estado de controle e organização da atividade cinematográfica. Além do projeto evangelizador moralizante, as colunas escritas, também serviram para elucidar o público leitor sobre discussões gerais importantes do audiovisual e já traziam consigo elementos que seriam mais tarde abordados pela crítica especializada que surge a partir dos anos 1950.

3.2 A FORMULAÇÃO DE UMA METODOLOGIA PARA O CONTROLE DA EXPECTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: AS “CENSURAS” E AS COTAÇÕES MORAIS

Como vimos anteriormente, o espaço destinado pelo jornal *A Imprensa* para a discussão do audiovisual teve sua estreia em 05 de janeiro de 1937, ano seguinte ao da publicação da encíclica *Vigilanti Cura*, cujo conteúdo se manifestava como uma posição oficial do Vaticano acerca da necessidade defendida pela Igreja da construção de um cinema “moralizado” e livre dos chamados “desvios” que estavam comumente presentes nas fitas exibidas em espaços comerciais por todo o ocidente cristão. Figurando em praticamente todas as edições, o segmento logo se tornou um espaço prolífico para a tarefa estabelecida pelo Papa de elucidar o público fiel acerca dos perigos oferecidos pelo “mau cinema” e guiá-los em busca de produções que incorporassem os valores da cristandade.

Um objetivo que não poderia ser contemplado sem uma estratégia eficiente de execução para que os fiéis não só se encontrassem livres das influências “diabólicas” oferecidas pela modernidade através deste novo meio de comunicação, como também pudessem identificar os elementos “desviantes” presentes nas películas. As estratégias de controle etário estabelecidas pelos mecanismos da censura estatal já se mostravam, aos olhos da arquidiocese, ineficazes, imprecisas e insuficientes para que se pudesse de fato impedir os avanços indesejados das “imoralidades”. Os impactos do cinema falado trouxeram consigo toda uma sorte de complexidades à linguagem cinematográfica, ao passo que a censura de segmentos dos filmes já não demonstrava os mesmos efeitos de outrora, com os novos subtextos embutidos nas cenas antes e após os cortes. Os ataques à moral não mais eram apenas vistos na pantomina de atores expressivos, mas ouvidos em alto e bom som nos cinemas por uma plateia que, degustando o sabor da pipoca e dos doces presentes nas sessões, não tirava os olhos da tela. O “inimigo” a ser combatido demonstrava novas armas e

possibilidades poderosas que faliam as armas já estabelecidas que viessem em “defesa” do público; e o jornal, percebendo o que se passava, não tardava em criticar a ineficiência do Estado em combater os avanços deste cinema moralizado, como podemos observar abaixo:

É fato conhecido por todos que o Ministerio de Educação e Saude Publica mantem uma comissão permanente de censura cinematografica. E todas as fitas a primeira coisa que exibem é um papelucho assinado pelo chefe da censura ou a alguém por ele.

Desconhecemos a versão oficial do que se deve entender por censura.

Supomos, entretanto, pelos fatos que censurar um filme é vesti-lo de maneira tal que possa ser visto com agrado e sem escandalo pelo publico.

Em todo e qualquer pais, atualmente, a censura é uma verdade. No Brasil nada se tem feito, apesar dos esforços de alguns.

O fato é que o trabalho da comissão de censura deixa muito a desejar (A IMPRENSA, 12 de março de 1937).

Destarte, a arquidiocese paraibana já percebia que apenas impedir que os excessos fossem vistos não era mais o suficiente. Fazia-se necessário não só controlar os olhos dos espectadores, mas educá-los, fazê-los capazes de enxergar qualquer “ameaça” aos ditames da “sagrada escritura”. Tal objetivo demandava que o cinema não fosse só criticado em seus “desvios”, mas também discutido em seus âmbitos técnicos, estéticos e narrativos; o que ensejou uma estratégia erguida pelos editores do jornal em duas instâncias primordiais, a criação de uma coluna discursiva sobre o audiovisual, acompanhada de resenhas críticas a respeito da moralidade das fitas analisadas. Estabelecendo assim, a estrutura do segmento *Cinema – Teatro – Rádio*.

No entanto, outros dois desafios se colocavam frente aos partícipes da feitura do impresso. O primeiro era o da utilização de uma metodologia de análise dos filmes que se fizesse eficiente para que estes fossem destrinchados em relação ao seu conteúdo moral, e o segundo, por sua vez, configurava a busca por uma forma eficaz de doutrinação e educação, para que o público fiel pudesse identificar com autonomia as “imoralidades” presentes nas películas.

A necessidade do estabelecimento de uma metodologia eficaz para a moralização do audiovisual foi um dos temas centrais da encíclica *Vigilanti Cura* assinada pelo Papa Pio XI, cujo conteúdo, se colocando como um instrumento de combate na “santa cruzada” de reprimir os abusos fílmicos à moral católica buscou estabelecer as formas de combate ao “mau cinema” através de orientações e deveres para os bispos católicos presentes no documento sob o título de “Indicações práticas”. A primeira de tais orientações era a atribuição do papel fundamental exercido pelas famílias, por Igrejas Paroquiais e da imprensa, na orientação dos fiéis para que estes se desviem de um cinema “imoral”. A segunda orientação prática, que

ocorreria em decorrência da primeira, consistia na proposição da criação, sobretudo por parte da imprensa católica, de boletins regulares com uma classificação moral dos filmes que seriam classificados em categorias como “permitidos a todos”, “permitidos com reserva” e “filmes prejudiciais”, se organizando em listas ou boletins que deveriam estar à disposição de todos. Pio XI também defendia em sua terceira indicação que, frente às várias diferenças de organização do clero nos países em que o catolicismo se fazia presente, cada nação fosse responsável pela formulação de sua própria classificação moral para a análise dos filmes, tendo as categorias propostas pelo vaticano como parâmetro (CHAVES, 2012, p. 96-97). A feitura de tais classificações, seria realizada por meio de organizações nacionais de leigos que deveriam se voltar para a análise do audiovisual, no sentido de fornecer orientações para os fiéis de acordo com os desígnios da Santa Sé (CHAVES, 2012, p. 146). Grupos estes, cuja criação era conclamada pelo Papa em sua bula:

28. Assim, se é sobremaneira conveniente que vós, Veneráveis Irmãos, exerçais uma vigilância especial sobre a indústria cinematográfica em vosso país, a qual por causa de seu vigoroso desenvolvimento exerce grande influência nas outras partes do mundo, é também dever dos Bispos de todo o orbe católico unirem-se para fiscalizar esta universal e poderosa forma de diversão e de ensino, para fazer prevalecer como motivo de proibição do mau cinema, a ofensa feita ao sentimento religioso e moral e a tudo que é contrário ao espírito cristão e a seus princípios éticos, não se cansando de combater tudo que contribui para enfraquecer ou extinguir no povo o sentimento da decência e da honra. É um dever que compete não somente aos Bispos, mas também a todos os católicos e a todos os homens honestos que amam a dignidade e a saúde moral da família, da nação, e em geral da sociedade humana (*VIGILANTI CURA*).

Pio XI justifica sua defesa da formação de juntas nacionais para o controle do audiovisual na possibilidade oferecida por estas em relação à vigilância e o controle fílmico (CHAVES, 2012, p. 147), como podemos ver no trecho abaixo:

37. Para este fim, é imprescindivelmente necessário que os bispos criem, em cada país, uma Junta Nacional permanente de revisão, que promova a produção de bons filmes, classifique os outros e divulgue o julgamento ao clero e fiéis. Essa junta seria, com grande proveito, ligada aos organismos centrais da Ação Católica, que está, como é do conhecimento geral, na dependência imediata dos Bispos. Esta obra revisora, para surtir os efeitos infalível e ordenadamente, deve, em cada nação, representar uma unidade e ser administrada centralmente.

(...)

41. A junta deve ser formada por pessoas conhecedoras da técnica cinematográfica e bem firmes nos princípios morais da doutrina católica; devem ser estas pessoas dirigidas por um padre escolhido pelo bispo. Um acordo oportuno ou troca de informações entre os centros dos diversos países poderão tornar mais eficaz e harmoniosa a obra de revisão dos filmes, tomando na devida consideração as diversas condições e circunstâncias. Só

assim será possível conseguir, com o auxílio dos escritores católicos, esta admirável unidade no sentir, julgar e agir (*VIGILANTI CURA*).

Assim, o Pontífice afirma que, com a organização das juntas nacionais, os benefícios causados pela atuação de tais grupos seriam conhecidos (CHAVES, 2012, p. 147), e, em consequência, seus esforços receberiam contribuições por parte daqueles que reconhecessem seu valor:

43. Se os bispos do mundo aceitarem a responsabilidade para exercer esta vigilância onerosa sobre o cinema, do que não duvidamos, pois conhecemos seu zelo pastoral, poderão fazer uma grande obra para proteção da moralidade do povo nos momentos de repouso. Assim procedendo, terão a seu favor a aprovação e a cooperação de todos os espíritos bem formados, católicos e não-católicos; contribuirão para o progresso desta grande potência internacional, que é o cinema, com a elevada intenção de promover o melhor ideal e as regras de uma vida mais santa (*VIGILANTI CURA*).

Tal conclamação origina-se, na verdade, no reconhecimento por parte do líder máximo da Igreja Católica de toda a atuação militante de grupos católicos (ou com a presença e participação de membros pertencentes a Igreja) no ocidente cristão em prol do projeto de moralização do audiovisual, sobretudo a que foi desenvolvida pela Legião da Decência, cuja experiência de controle moral da produção cinematográfica realizada em Hollywood, além de ter influenciado os métodos de muitos grupos existentes em outros países, foi, junto com o OCIC, um dos principais impulsionadores de uma mobilização internacional para o controle do cinema, que passaria a ser direcionada pelas indicações do Vaticano, como o próprio Pontífice coloca em sua encíclica:

1. Acompanhamos com vigilante solícitude, como exige o Nosso ministério apostólico, cada obra dos venerandos antístites e de todo o povo cristão; por isto Nos foi sumamente consoladora a notícia de ter já sazonado frutos salutareis e porfiar ainda mais ricas vantagens aquela providente iniciativa, que fundastes há mais de dois anos e cuja realização confiastes de modo especial à "Legião da Decência", com o fito de qual santa cruzada, reprimir os abusos das representações cinematográficas.
2. Isso Nos oferece o ensejo, há tanto tempo almejado, de externar mais amplamente nosso parecer sobre este assunto, relacionado tão de perto com a vida moral e religiosa de todo o povo cristão. Antes de tudo Nos congratulamos convosco por ter esta Legião, guiada e instruída por vós e apoiada pela valiosa cooperação dos fiéis, já prestado, neste setor do apostolado, tão relevantes serviços; alegria tanto mais intensa quanto, angustiados, registrávamos que a arte e indústria do cinema chegara, por assim dizer, "em grandes passos fora do caminho", ao ponto de mostrar a todos, em imagens luminosas, os vícios, crimes e delitos" (*VIGILANTI CURA*).

Em âmbito internacional, além da Legião da decência, a Ação Católica como vimos anteriormente, desenvolveu, após a publicação da bula papal de 1936, um papel fundamental

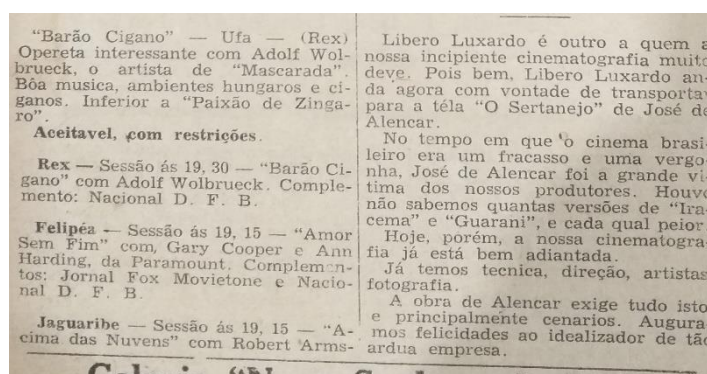
na execução dos posicionamentos desenvolvidos pelo vaticano em relação ao audiovisual, sendo amplamente responsável pela divulgação de documentos, instruções, boletins classificatórios, jornais, cineclubes, cursos, livros e até mesmo cursos de nível superior que viriam a ser de fundamental importância nas práticas cinematográficas de expectativa na primeira metade do século XX.

Neste sentido foi fundado pela Ação Católica Brasileira, em 18 de outubro de 1938, o Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira, uma organização que, sob a direção do Padre Jonatas Serrano, figuraria como a principal referência em relação à defesa do “bom cinema” e no combate as “imoralidades” presentes no audiovisual. Em sua atuação, teve como seus trabalhos mais significativos, o fornecimento de resenhas avaliativas em relação à moralidade presente nos filmes. Críticas estas, que foram publicadas em diversos jornais e periódicos de orientação católica, circulando por entre diversas regiões do Brasil, na medida em que eram solicitadas por padres, bispos e por meios de comunicação oficiais diocesanos. Tal organização garantia sua intensa circulação por contatos diretos com grupos estrangeiros como o OCIC, a Legião da Decência e com as Ações Católicas de outros países.

Desta forma, a busca pela implementação de uma metodologia que se mostrasse eficiente para classificar as películas em relação a sua moralidade circulava por entre os âmbitos internacionais centrais e periféricos do ocidente cristão, tendo os ditames presentes na encíclica *Vigilanti Cura* como norte para a atuação em prol de um cinema moralizado e “limpo”. Um objetivo que serviu como base no estabelecimento da metodologia de análise empregada pelo jornal *A Imprensa* em suas chamadas “censuras”.

Seguindo os direcionamentos estabelecidos pelo Vaticano, a partir do dia 05 de janeiro de 1937 (mesma edição de estreia do segmento) se dava a primeira publicação das chamadas “censuras”, que eram críticas cinematográficas cuja centralidade se dava em torno das cotações morais que eram estabelecidas ao final do texto. Tais cotações, influenciadas pelas classificações presentes nas “indicações práticas” da bula papal de 1936 (“permitidos a todos”, “permitidos com reserva” e “filmes prejudiciais”) visavam estabelecer se a película avaliada se encontrava sob os ditames morais defendidos pela Igreja Católica e pela Arquidiocese paraibana. Possuíam tamanhos variáveis de acordo com o espaço disponível para o segmento e, em seu conteúdo, eram destacadas, além da denúncia dos “pecados impróprios” projetados nas fitas, questões relativas à linguagem cinematográfica (direção, roteiro e aspectos técnicos como figurino e efeitos visuais).

Figura 5 – Exemplo de crítica com uma “cotação moral” retirada da edição do jornal *A Imprensa*, de 14 de janeiro de 1937



Fonte: *A IMPRENSA*, 14 de janeiro de 1937.

Com uma presença constante no periódico ao longo de cinco anos, tais resenhas figuraram como elemento fundamental de discussão sobre o audiovisual no estado, auxiliando na educação e doutrinação de um público leitor fiel, que passaria a desviar-se dos “excessos”, “imoralidades” e “abominações” presentes nas películas exibidas nos cinemas locais. Como podemos ver na tabela abaixo, a cobertura do segmento em relação aos filmes que estrearam na capital, se deu de maneira bastante presente ao longo do período em que as “censuras” foram publicadas.

Tabela 9 – Filmes que estrearam na cidade de João Pessoa, avaliados pelo jornal *A Imprensa*

Ano da publicação	Número de filmes que estrearam na cidade de João Pessoa	Número de resenhas presentes no jornal <i>A Imprensa</i>
1937	204	87
1938	271	83
1939	254	119
1940	262	132
1941	302	71
1942	296	O impresso passa a apenas publicar a programação dos filmes

Fonte: Tabela constituída a partir do corpus documental utilizado no estudo. WANDERLEY, Múcio Leal. **Telas e Palcos**. Editora Gráfica JB, João Pessoa, 1999, p.156-325. *Anais do jornal A Imprensa*. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese da Paraíba; Igreja de São Francisco; João Pessoa – PB. Elaboração própria.

Em relação aos termos empregados para classificar as películas de acordo com a moralidade de seu conteúdo, o segmento fez uso de classificações, cujo significado estivesse relacionado às indicações presentes na encíclica *Vigilanti Cura*, separando os filmes em três eixos principais, sendo o primeiro ocupado por filmes que se encontravam de acordo com os

princípios do catolicismo; o segundo por películas majoritariamente “saudáveis”, mas que continham elementos impróprios para determinada faixa etária; e o terceiro, por filmes completamente condenáveis segundo os princípios morais da Igreja. A cunhagem de tais termos se deu, buscando uma percepção intuitiva por parte do público leitor através de seu caráter auto explicativo e demonstrou variedade nas formas de representar as cotações morais, sem preocupar-se, a princípio, com o estabelecimento de uma padronização das classificações utilizadas, como é o caso dos filmes classificados como desviantes do padrão moralizado buscado pela arquidiocese, que figuraram sob as alcunhas de “não recomendável”, “mau” “inaceitável”, “condenável” e até mesmo “restrito”; descritas na tabela abaixo:

Tabela 10 – Termos utilizados para as cotações morais dos filmes avaliados pelo jornal *A Imprensa*

Termo Utilizado	Data da primeira aparição	Número de vezes em que aparece no impresso	Tipo de indicação para a apreciação do público fiel
“Não convém absolutamente para menores”	05 de janeiro de 1937	02 vezes	Negativa
“Aceitável, com restrições”	06 de janeiro de 1937	87 vezes	Neutra
“Mau”	08 de janeiro de 1937	01 vez	Negativa
“Pode ser visto”	11 de janeiro de 1937	68 vezes	Positiva
“Não recomendável”	12 de janeiro de 1937	49 vezes	Negativa
“Inconveniente para menores de educação cristã”	10 de fevereiro de 1937	01 vez	Negativa
“Impróprio para crianças”	16 de fevereiro de 1937	55 vezes	Negativa
“Inaceitável”	10 de março de 1937	19 vezes	Negativa
“Não serve para adolescentes”	16 de março de 1937	06 vezes	Negativa
“Aceitável”	18 de março de 1937	32 vezes	Positiva
“Impróprio para adolescentes”	19 de março de 1937	71 vezes	Negativa
“Aceitáveis apenas para adultos”	19 de maio de 1937	04 vezes	Negativa
“Condenável”	14 de junho de 1937	20 vezes	Negativa
“Restrito”	06 de janeiro de	74 vezes	Negativa

	1939		
“Aceitáveis com fortes Restrições”	02 de agosto de 1939	3 vezes	Positiva

Fonte: *Anais* do jornal *A Imprensa* entre os anos de 1937 e 1939. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese da Paraíba; Igreja de São Francisco; João Pessoa – PB. Elaboração própria.

Dada a forte profícua atividade exercida pelo Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira no fornecimento aos jornais católicos pertencentes a várias dioceses do Brasil, de resenhas morais dos filmes em circulação, há de se pensar que o emprego de tal metodologia e as críticas presentes no impresso paraibano seriam oriundas de tal instituição católica. No entanto, a variedade sem um padrão estabelecido dos termos empregados e o aparecimento das resenhas no jornal *A Imprensa* em um período anterior à fundação do Secretariado, levam-nos a inferir que tais recomendações e classificações eram produzidas localmente sob influência dos preceitos estabelecidos no ano anterior pela bula papal de Pio XI, visto que, se pode entrever, apesar de tal variedade de classificações, a manutenção das representações classificatórias estabelecidas pela *Vigilanti Cura*, as quais se organizavam em três formas de cotação fílmica; uma positiva, na qual se encontravam filmes cujo conteúdo exprimisse os valores defendidos pelo catolicismo; seguida de uma classificação negativa, em que se faziam presentes as películas tidas como imorais, cuja expectativa era desaconselhada pela arquidiocese e, por fim, uma classificação neutra, reservada para fitas que não eram nem consideradas impróprias, nem exibiam um conteúdo prodigioso nos ditames morais da doutrina cristã.

A metodologia empregada pelo jornal também se fez presente na tentativa de doutrinação e instrução do público fiel da Arquidiocese paraibana, que precisava desenvolver um olhar crítico para conseguir se esquivar da “ameaça” constante que o “mau cinema” oferecia a qualquer um que frequentasse os espaços de exibição. Desta forma, o segmento fez uso de sua coluna discursiva (a coluna FAN) para elucidar e educar os leitores acerca da necessidade da moralização do audiovisual, como observamos neste trecho abaixo:

Recebemos, a proposito, uma consulta de um amigo, pedindo orientação a respeito dos filmes julgados “aceitaveis com restrições”.

Vamos Esclarecer: A classificação “aceitaveis com restrições” resulta da propria natureza do filme. Nem todos são prejudiciais, graças a Deus, nem todos também – e infelizmente – são dignos de aprovação plena. Os que são, de modo especial, perigosos ou não adequados para adolescentes, são postos sob a rubrica, “improprios”. Os “aceitaveis com restrições” são filmes em que não há téseis fundamentalmente erradas, contra a moral, nem cenas indecentes, ainda que haja as vezes um tanto escabrosas. Podem ser até, e não raro o são, excelentes filmes, mas com alguma ou algumas sequencias dignas de reparo e que seria preferivel ter suprimido ou alterado.

A classificação, portanto, impõe-se.

“EL PUEBLO”, o bem cuidado diario catolico dos nossos vizinhos do Prata, assim o entende: E tem as suas classes de fitas da seguinte forma: “buenas” (muito poucas), “acceptables”, “acaptables com reparos” e “males”.

Ha, portanto, em tais filmes, algo de condenável, com maior ou menor severidade. É o que se dá, por exemplo, com certos romances. Bethléem, na sua obra tão conhecida e justamente apreciada “Romans a lire et Romans a proscrire”, incluiu, nas divisões dos romanos a seguinte categoria entre outras: Romances mundanos (que podem ser lidos por pessoas maiores de julgamento já amadurecido).

“Aceitaveis com restrições” são filmes correspondentes a esta classe, salvo exceção. Não são irrepreensíveis. Para vê-los sem perigo exige-se certa experiência e personalidade formada.

Ficou assim correspondido a consulta – FAN (*A IMPRENSA*, 11 de março de 1937).

Preocupação esta que foi responsável por um diálogo entre um leitor e o autor desconhecido da coluna, acerca da metodologia empregada na classificação dos filmes, um momento raro em que a interferência do público se fez presente através de uma carta escrita ao jornal:

Meu caro FAN:

É com muito interesse que leio seus artigos e comentários sobre o cinema. Posso lhe afirmar que, desde muito tempo, ha aqui em nosso meio, quem pense na fundação dum cinema catolico; sobretudo, depois da publicação da enciclica do Sto. Padre sobre o cinema.

O unico impedimento por que não se pôz mãos à obra, é à falta de bons filmes.

Apezar do grande esforço que se tem feito no sul do País para fabricar filmes genuinamente católicos, e do saneamento da industria cinematográfica da América do Norte, promissoramente iniciado e orientado graças à perseverante campanha da Legião Da Decencia, não ha no nosso País, um numero suficiente de filmes na altura da Enciclica, capaz de sustentar e fazer frente à concorrência de cinemas profanos ou na mór parte, independente, como, aqui em João Pessoa.

Grande foi a minha surpresa ao ler num de seus artigos que “não se diga, que não ha bons filmes em numero suficiente”.

Tenho em mãos a CLASSIFICAÇÃO DO PONTO DE VISTA MORAL DE 500 FILMES, exibidos no Rio de Janeiro em 1936 e apreciados pela “A União”, jornal católico da capital da República. Destes quinhentos filmes, 229 merecem a classificação de “impróprios”, ou “prejudicial”, ou “aceitável com restrições”. Somente 70 fitas foram “aprovadas”; as outras tiveram a nota “aceitável” ou “para adultos”.

Parece-me que “A União” classificou os filmes com demasiada generosidade pois, “Sinfonia Inacabada” obteve o predicao “aprovado”. Mas, não obstante, um pai que assistia o seu desenrolar, quando esta ia em meio, retirou-se do cinema com as filhas em sinal de protesto contra uma cena inconveniente.

Do sul escreve-me um dos mais denodados lutadores em favor do cinema moralizado: “Certamente ha, de vez em quando, bons filmes: Mas, aqui, no nosso Brasil, são raros. As mais das vezes ha cenas inconvenientes; e, a muide, a tendencia das fitas não presta. Cortar todas as partes inconvenientes interrompe, facilmente o enredo da fita”.

Aonde, meu caro FAN, a possibilidade aquisitiva de bons filmes?

Ficar-lhe-ia grato si se dignasse de me fazer conhecer uma firma divulgadora de filmes moralizados que corresponde às exigências da Enciclica.
Seu Admirador,
ROBERTO (*A IMPRENSA*, 19 de fevereiro de 1937).

Um momento em que nos foi possível observar o perfil de parte do público que acompanhava as publicações do jornal. Um contingente populacional letrado que se encontrava plenamente ciente da circulação de projetos e ideias acerca da moralização cinema e que, se inserindo neste processo, passava a ter seu olhar treinado para perceber os “infames desvios” presentes nos filmes. Uma interferência que obteve resposta publicada pelo impresso no mesmo dia.

NOTA

A carta que nosso leitor roberto acaba de nos enviar foi uma alegria para nós. A campanha que iniciamos nesta coluna em favor da moralização e, sobretudo, da cristianização do cinema, vem encontrando eco na cidade. Já é alguma coisa.

Nem tudo está perdido. Ha quem leia uma censura cinematografica feita com criterio e senso cristão.

A sua carta, meu caro Roberto, merece uma explicação. Você não leu toda a nota. Veja que se afirmou que os bons filmes não nos faltavam para programas de duas vezes por semana e é a estatística que o nosso Roberto apresenta da “A União”, do Rio, quem vai se encarregar de provar isso. Ora, de 500 filmes examinados somente 70 foram aprovados, é verdade. Mas é também verdade que destes 500, mais da metade foi aceita ou aceita com restrições.

É preciso notar, meu caro Roberto, o film aceito com restrições, nas mais das vezes, não é película de moralidade duvidosa, mas as restrições veem de motivos emocionais os mais diversos como p.e., de cenas bruscas que ferem à sensibilidade delicada de algumas pessoas nervosas. Outras vezes as restrições veem das profundezas do tema que não será percebido por algumas almas mais simples. Mas, nem por isso o filme deixa de ser bom.

Aliás, a moralidade do filme não é coisa tão difícil de se preconizar. Estamos publicando vários critérios a sé estabelecer para com segurança se poder dizer que tal filme é ou não moral. E a “Liga da Decencia dos Estados Unidos” quem está publicando esses critérios.

Por isso não podemos dizer, como você, meu caro Roberto, não temos filmes bons. Claro que a maioria não presta. Mas com cuidado se poderia obter um bom elenco.

Aconselharia ao caro roberto que, para conseguir endereços de casas divulgadores de bons filmes, escreva a “Revista de Cinema” que o Vaticano vem publicando desde o ano passado, ou ao padre Vachet em Paris que se vem dedicando à obra do cinema catolico, ou então aqui no Brasil ao Dr. Jonatas Serrano, Jardim Sul-Americano – Rua Pires de Almeida, 15 Apartamento 40 – Rio, a maior autoridade do cinema nos meios católicos do Brasil.

E aqui, Roberto, disponha sempre. Do - FAN (*A IMPRENSA*, 19 de fevereiro de 1937).

Percebemos então, com tal diálogo publicado, a extensão da circulação que o projeto de controle do cinema obteve no ocidente cristão, partindo de logradouros centrais na Europa e chegando às regiões periféricas como o Brasil e, posteriormente, o Estado da Paraíba, configurando uma circularidade de informações e doutrinas cuja amplitude não apenas chegava às portas restritas dos órgãos controlados pela Cúria paraibana, mas também aos ambientes domésticos dos fiéis que possuíam acesso ao impresso. Mais uma vez, a Igreja valia-se, mesmo que de maneira indireta, do controle eclesiástico da vida privada para garantir o controle de suas ovelhas.

As “censuras” possuíram publicação frequente ao longo dos anos de 1937, 1938, 1939, 1940 e 1941, sendo descontinuado em 01 de janeiro de 1942, momento em que o impresso passa, mais uma vez por uma nova reestruturação editorial, diminuindo seu número de páginas e passando a publicar, no segmento destinado ao audiovisual, somente a programação dos cinemas da capital. No entanto, a análise da atuação do jornal entre os anos pesquisados, torna clara não somente a centralidade que o controle fílmico ocupou no projeto evangelizador da Arquidiocese da Paraíba, mas também a conexão e coesão da atuação da Igreja Católica em empregar, por meio de seus mecanismos de influência e doutrinação, uma resistência aos avanços de uma modernidade laica que, através das novas formas de consumo e sociabilidade oferecidas, ameaçava o lugar de poder ocupado pelos membros do clero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto ao longo desta dissertação, buscamos a realização de um conhecimento histórico com base na investigação de vestígios do passado. Fontes foram analisadas, uma bibliografia foi lida e referenciada; questões de aporte teórico foram apontadas e uma metodologia foi empregada para que o objetivo proposto de analisar o projeto desenvolvido pela Igreja Católica em relação ao cinema no Estado da Paraíba, através das publicações do jornal *A Imprensa* entre os anos de 1936 e 1942, pudesse ser contemplado.

Configurando como uma instância tardia dos processos de modernização ocorridos com a ascensão da sociedade capitalista após a revolução industrial, a reconfiguração urbana e social que acometeu cidades como Paris no continente europeu, chega ao Brasil no intervalo de tempo entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, para transformar os principais centros do país e trazer consigo toda uma sorte de inovações técnico-científicas que, transformaram a vida social. Desta forma, cidades como a então capital federal do Rio de Janeiro e São Paulo transformaram-se e ganharam traços modernos como iluminação elétrica, alargamento de avenidas e melhoras no saneamento básico.

Na região Nordeste, tais transformações encontraram sua primeira instância na cidade de Recife que acabou por testemunhar um crescimento incipiente baseado na indústria. A satisfação daqueles que desejavam uma cidade limpa, salubre e ampla, foi responsável pela subtração colonial que se fazia dominante até então, um processo que nem sempre se deu de maneira pacífica, dadas as tensões provenientes das almejadas transformações do status quo político, econômico e social, tendo que contar com a força da imposição governamental, para enquadrar a população recifense à nova realidade moderna

Tal processo modernizante se deu de maneira abrangente no território brasileiro, chegando aos centros tidos como periféricos, como era o caso da cidade da Parahyba (conhecida hoje como João Pessoa), capital do estado da Parahyba do Norte, que, se beneficiando do capital advindo da exportação do algodão, vivenciou um processo contraditório de modernização, baseado apenas na reconfiguração urbana e na chegada de novas tecnologias vindas do continente europeu; sem ocorrer uma reestruturação das relações de trabalho e produção.

Dentre as transformações ocorridas no período de modernização da Cidade da Parahyba, duas instâncias que emergiram como produtos ilustrativos dos novos paradigmas socioculturais que as três primeiras décadas do século XX significaram para a vida no estado

se destacaram. A primeira foi o processo de chegada, desenvolvimento e profissionalização do cinema que, partindo das primeiras exibições ocorridas em terras paraibanas no final dos oitocentos, se estabeleceu em locais fixos de projeção que se proliferaram no estado entre os anos 1900 e 1930, formando um vasto mercado exibidor que transformou de maneira definitiva o âmbito das sociabilidades na Paraíba.

A outra instância, por sua vez, diz respeito aos mecanismos de controle social advindos do alvorecer de uma urbe moderna e higienizada, âmbito em que a Igreja Católica, ocupou um lugar de importância, sobretudo na defesa de padrões morais disciplinares de comportamento que deveriam ser seguidos pela população. Um agente social que, após ser submetido, no intervalo entre os anos finais do século dezenove e o ano de 1910, a um processo de ruptura institucional com o Estado (que ficou conhecido como a Romanização), fez uso de seu lugar de influência e poder para barrar quaisquer elementos da modernidade que se apresentassem como ameaças ao projeto evangelizador católico. Uma tarefa que teve no jornal *A Imprensa*, pertencente à Arquidiocese paraibana, um importante mecanismo de diálogo com o público fiel, ao longo das três primeiras décadas do século XX.

De todos os embates com os chamados “desvios da modernidade” que eram encarados como ameaças à hegemonia católica no ocidente, o combate ao comunismo ocupou um lugar de centralidade nas ações desenvolvidas pela Arquidiocese da Paraíba. Partindo da denúncia à chamada ameaça vermelha nas páginas do jornal *A Imprensa* até as alianças realizadas com o governo estadual, o anticomunismo não só figurou como uma prática discursiva recorrente nos meios de evangelização de propriedade do clero paraibano, como também determinou as ações dos religiosos ao longo da década de 1930, momento em que a luta revolucionária de esquerda ganhou adeptos e figurou como uma ameaça real à institucionalidade existente.

Outro embate com a modernidade se fez presente na busca por uma censura moral para o cinema. O processo de desenvolvimento e profissionalização que acometeu a sétima arte ao longo das três primeiras décadas do século XX não passou despercebido por membros do clero internacional que, reconhecendo as potencialidades oferecidas pelo audiovisual na execução de um projeto evangelizador amplo e acessível, buscou formas de combate aos filmes cujo conteúdo se distanciasse dos preceitos estabelecidos pela doutrina cristã. Desta forma, várias organizações surgiram em países como Brasil, Itália e Alemanha, empenhados em denunciar e controlar as supostas imoralidades presentes nos filmes.

No entanto, somente a partir da experiência norte-americana de controle do audiovisual, que uma maior coordenação entre países em prol da moralização da sétima arte

começou a emergir. Contexto este que foi responsável por um posicionamento oficial da Igreja Católica, materializado na publicação da encíclica *Vigilanti Cura* de 1936, que, reconhecendo a atuação de diversas organizações ligadas ao catolicismo no ocidente em prol do controle moral fílmico, estabeleceu parâmetros e para que o material audiovisual fosse julgado, classificado e indicado para o gozo do público expectador. Tais diretrizes, ganharam aplicabilidade na maioria dos países em que o catolicismo se fazia presente, chegando em terras paraibanas, a partir da atuação do jornal *A Imprensa* que, a partir do ano de 1937, já criou, em sua organização interna, uma seção destinada para a discussão do cinema na paraíba, intitulada *Cinema, Teatro & Rádio*.

Nos textos publicados ao longo do ano de 1937 com a assinatura FAN ao final, as minúcias do projeto da Arquidiocese paraibana para a moralização do cinema se faziam presentes, como a crítica à suposta ganância do mercado exibidor em permitir que filmes possuidores de “conteúdo moral discutível” sejam exibidos e percepção do público expectador como influenciável, passível e sujeito às tentações pecaminosas que poderiam aparecer nas projeções. Também se fizeram presentes os embates de representação com a censura estatal formalizada a partir do ano de 1932 no qual se inscreviam duas formas diferentes de conceber o que seria de fato o “mau cinema” a ser combatido e qual organização seria mais eficiente em guiar o público para um cinema moralizado.

Além de tais questões apresentadas, a seção *Cinema, Teatro & Rádio* também foi o espaço para a formulação de uma metodologia para a classificação moral dos filmes exibidos nas programações comerciais. Com uma variedade ampla de classificações que circulavam entre cotações positivas, negativas e neutras, o impresso, sob influência dos ditames papais publicados em 1936, estabelecia de maneira sistemática se determinada película deveria ser vista e por qual público.

Desta forma, tanto o combate anticomunista, quanto a preocupação moralizante desempenha pela Igreja Católica em relação ao cinema nas décadas de 1930 e 1940 tinham uma provável intencionalidade por parte dos religiosos de se estabelecerem como guardiões dos portais da modernidade, permitindo a chegada apenas de elementos que não configurassem como ameaças para sua hegemonia. Os riscos de uma modernidade laicizante e o embate com outras formas de controle de corpos e mentes marcou a atuação do catolicismo e estabeleceu as bases de um discurso antimoderno e moralizante que perdura no léxico de entidades conservadoras até os dias de hoje.

REFERÊNCIAS

DOCUMENTAIS:

ERA NOVA, 13 de junho de 1921.

ERA NOVA, 19 de julho de 1921.

A IMPRENSA, 01 de maio de 1898.

A IMPRENSA, 06 de novembro de 1898.

A IMPRENSA, 20 de novembro de 1898.

A IMPRENSA, 28 de janeiro de 1900.

A IMPRENSA, 17 de junho de 1900.

A IMPRENSA, 17 de fevereiro de 1901.

A IMPRENSA, 11 de agosto de 1933.

A IMPRENSA, 12 de dezembro de 1933.

A IMPRENSA, 09 de março 1936.

A IMPRENSA, 05 de janeiro de 1937.

A IMPRENSA, 06 de janeiro de 1937.

A IMPRENSA, 08 de janeiro de 1937.

A IMPRENSA, 11 de janeiro de 1937.

A IMPRENSA, 12 de janeiro de 1937.

A IMPRENSA, 16 de janeiro de 1937.

A IMPRENSA, 02 de fevereiro de 1937.

A IMPRENSA, 04 de fevereiro de 1937.

A IMPRENSA, 10 de fevereiro de 1937.

A IMPRENSA, 11 de fevereiro de 1937.

A IMPRENSA, 14 de fevereiro de 1937.

A IMPRENSA, 16 de fevereiro de 1937.

A IMPRENSA, 19 de fevereiro de 1937.

A IMPRENSA, 10 de março de 1937.

A IMPRENSA, 11 de março de 1937.

A IMPRENSA, 12 de março de 1937.

A IMPRENSA, 01 de abril de 1937.

A IMPRENSA, 16 de abril de 1937.

A IMPRENSA, 01 de maio de 1937.

A IMPRENSA, 19 de maio de 1937.

A IMPRENSA, 03 de junho de 1937.
A IMPRENSA, 14 de junho de 1937.
A IMPRENSA, 24 de julho de 1937.
A IMPRENSA, 26 de janeiro de 1938.
A IMPRENSA, 27 de janeiro de 1938.
A IMPRENSA, 02 de fevereiro de 1938.
A IMPRENSA, 04 de fevereiro de 1938.
A IMPRENSA, 05 de fevereiro de 1938.
A IMPRENSA, 06 de janeiro de 1939.
A IMPRENSA, 02 de agosto de 1939.

BIBLIOGRÁFICAS:

- ARAÚJO Fátima. **Paraíba: imprensa e vida. Jornalismo Impresso (1826 - 1986)**. 2.ed. Campina Grande: GRAFSET, 1986.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937**. Tese (doutorado) – USP – SP, 2012. 245f. Disponível em: <http://pos.fflch.usp.br/node/13424>
- BARBOSA, Marinalva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p 105-107.
- BARROS, Jorge D' Assunção. Cinema e história – Considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. In: **Comunicação & Sociedade**. Ano 32, n. 55 (jan/jun.2011). São Bernardo do Campo, 2011, p. 177-178.
- _____. História social e o retorno do político. In: **Campos da Política - Discursos e Práticas**. São Paulo: LP-Books, 2012, p. 10-47.
- BASTOS, Adeilma Carneiro. **Paisagem Cinematográfica: O NUDOC e a Produção Cultural nas Décadas de 1980-1990**. Dissertação (Mestrado em História) – UFPB, João Pessoa, 2009, 116f. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6042>
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- _____. 2009. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAVALCANTE NETO, Faustino Teatino. Matizes do anticomunismo católico na Paraíba (1902-1935). In: **História política: rupturas institucionais e revoluções**. BEZERRA, Josineide da Silva; DOS SANTOS NETO, Martinho; NUNES, Paulo Giovani Antonino (Orgs.). João Pessoa: Editora UFPB, 2018, p. 143-177.

CHAGAS, Waldeci Ferreira. **As singularidades da modernização na Cidade da Parahyba nas décadas de 1910 a 1930**. Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2004, 281p. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7459/1/arquivo7777_1.pdf

CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre prática e representações**. Rio de Janeiro: Memória e sociedade, 1990, p. 21.

_____. **A beira da falésia: história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002, p. 73-75.

CHAVES, Geovano Moreira. O cinema além do filme: o projeto da Igreja Católica brasileira para a formação de educadores cinematográficos via Cineclube Belo Horizonte. In: **Revista de História e Estudos Sociais**. Ano 9, n. 2 (mai/jun/jul/ago.2012). Belo Horizonte, 2012. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF29/ARTIGO_4_GEOVANO_MOREIRA_CHAVES_FENIX_MAI_JUN_JUL_AGO_2012.pdf

_____. **Sob o desígnio moral: o cinema além do filme (1900 - 1964)**. Tese (Doutorado em História) – UFMG, Belo Horizonte, 2018, 223f. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-B2ZNRT>

COSTA, Flávia Cesarino. “O primeiro cinema”. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas. Papyrus, 2012.

DA SILVA, Leandro Santana. Carlo Ginzburg: o conceito de circularidade cultural e sua aplicação nos estudos sobre a música popular brasileira. In: **Revista Augustus**. Ano 22, n. 43 (jan/jun.2017).

FALCON, Francisco. História e Poder. In: CARDOSO, FLAMARION, Ciro.; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Ensaios de Teoria. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 97-138.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. **Igreja e Romanização: a implantação da diocese da Paraíba (1894/1910)**. João Pessoa: Editora UFPB, 2015.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

- GALLIZA, Diana Soares de. **Modernização sem desenvolvimento na Paraíba: 1890-1930**. João Pessoa: Idéia, 1993.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOMES, Edgar da Silva. **O Catolicismo nas tramas do poder: a estadualização diocesana na Primeira República (1889-1930)**. Tese (Doutorado em História) – PUC, São Paulo, 2012, 344f. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12728>
- GRECCO, Gabriela de Lima. História e literatura: entre narrativas literárias e históricas, uma análise do conceito de representação. Revista Brasileira de **História & Ciências Sociais**, Santa Vitória do Palmar, vol. 06, n.11, jul. 2014, p. 39-53.
- GUNNING, Tom. The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde. In: ELSAESSER, T. (org.) **Early cinema: Spáce-frame-narrative**. Londres, British Film Institute, 1990, p. 56-62.
- KANG, Jaeho. **O espetáculo da modernidade**. Novos Estudos CEBRAP, no. 84, julho 2009.
- LAGNY Michele. **Cine y historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch, 1997.
- LEAL, Wills. **Cinema na Paraíba/ Cinema da Paraíba**. Livro - álbum em dois volumes, João Pessoa, 2007.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: Das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo (Coleção História do Povo Brasileiro), 2005.
- LIMA, Francisco (Cônego). **Dom Adauto: Subsídios bibliográficos (1915-1935)**. Tomo I.2.ed. João Pessoa: Editora do UNIPÊ, 2007.
- LIMA, Henrique Espada. **A micro-história italiana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 277-363.
- LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)**. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói, 2005, 145f. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/academico/media/aluno/817/projeto/Dissert-tais-campelo-lucas.pdf>
- MALAFIA, Wolney Vianna. Cinema e educação: o Instituto Nacional De Cinema Educativo e a érie Brasilianas de Humberto Mauro. In: **Revista Encontros**, vol. 12, nº 22, 2014, 13p. Disponível em: <https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/view/305>
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2000, 315f. Disponível

em:

https://www.academia.edu/12851483/EM_GUARDA_CONTRA_O_PERIGO_VERMELHO_O_ANTICOMUNISMO_NO_BRASIL_1917-1964

_____. “Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia”. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.) **Cultura Política na História: Novos Estudos**. Belo Horizonte: Argumentum, 2009, p. 13-37. REVEL, Jacques. **História e historiografia**. Exercícios críticos. Curitiba: Editora da UFPR, 2010.

Napolitano, Marcos. “O fantasma de um clássico”: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935). **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, 36(32), 2009, p. 137-157. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68096>

NETO, Faustino Teatino Cavalcante. Matizes do anticomunismo católico na Paraíba (1902-1935). In: BEZERRA, Josineide da Silva; NETO, Martinho Guedes dos Santos; NUNES, Paulo Giovani Antonino (Orgs). **História Política**: rupturas institucionais e revoluções. João Pessoa: Editora UFPB, 2018, p. 143-177.

REZENDE, Antonio Paulo. **A modernidade e o modernismo** – significados. Série História do Nordeste, Recife, vol. 1, nº 14, 1993, p. 7-24.

_____. **(Des) encantos modernos**: história da cidade do Recife na década de vinte. Recife: FUNDARPE, 1997.

SANTOS, Alex. **Cinema e Revisionismo**. João Pessoa, SEC/PB, 1982.

SANTOS, Ednaldo Araújo dos; VELÔSO, Ricardo Grisi. **O ano sacerdotal e o Clero da Arquidiocese da Paraíba**. João Pessoa: A União, 2010, 215p.

SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e Historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). In: **História da Historiografia**, n. 8 (abril.2012). Ouro Preto, 2012, p. 151-173.

SEVCENKO, Nicolau. **A revolta da vacina**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SILVA, Jean Patrício da. **A construção de uma nova ordem: análise da interventoria de Rui Carneiro no estado da Paraíba (1940-1945)**. Dissertação (Mestrado em História) – UFPB, João Pessoa, 2013, 166f. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6015>

SILVA, Waniéry Loyvia de Almeida. Autoritarismo, repressão e propaganda: a Paraíba no governo Argemiro de Figueiredo (1937-1940). Dissertação (Mestrado em História) – UFPB, João Pessoa, 2017, 163f. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11883>

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo, Annablume, 1996.

_____. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo, UNESP, 2015.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: SENAC, 1999.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine**. México: Fondo de Cultura Economica, 1985.

SOUSA JR, José Pereira de. **O Jornal “A Imprensa Cathólica” e seus escritos de combate a maçonaria e o espiritismo na primeira república paraibana (1890-1930)**. XXVIII Simpósio Nacional de História, UFSC, Florianópolis, SC. 27 a 31 de julho de 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/site/anaiscomplementares>

SOUZA, Renato Elias Pires de. A cultura política integralista em cena na Paraíba (1933-1938). Dissertação (Mestrado em História) – UFCG, Campina Grande, 2015, 176f. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/511>

VILAR, Lúcio Sérgio de Oliveira. **O primeiro cineasta: cinema silencioso na Paraíba – marco zero de cinematografia fundada no real – no contexto do cinema brasileiro dos anos 1920**. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2015, 265f. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13112015-095222/publico/LUCIOSERGIODEOLIVEIRAVILARVC.pdf>

WANDERLEY, Múcio Leal. **Telas e Palcos**. Editora Gráfica JB, João Pessoa, 1999.